



**NEGRAFIAS NO  
CENTRO DE  
SÃO PAULO:**

**MARINA  
OLIVEIRA  
BARBOSA**

A PRESENÇA E  
A REPRESENTAÇÃO DO  
NEGRO NA ARTE URBANA.

**MARINA OLIVEIRA BARBOSA**

[versão corrigida ]

**NEGRAFIAS NO CENTRO DE SÃO PAULO:**  
A presença e a representação do negro na arte urbana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Arte, da Escola de Filosofia, História e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História da Arte.

Áreas de concentração: História da Arte  
Linha de pesquisa: Arte, Política e Filosofia.  
Orientadora: Carolin Overhoff Ferreira

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação da Unifesp/Campus Guarulhos  
Escola de Filosofia, Letras E Ciências Humanas  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barbosa, Marina Oliveira.

Negrafias no centro de São Paulo: a presença e a representação do negro na arte urbana / Marina Oliveira Barbosa; Orientadora Carolin Overhoff Ferreira. São Paulo, 2019  
160 f.

NEGRAFIAS IN SÃO PAULO'S DOWNTOWN: The presence and the representation of black in urban art

Dissertação (Mestrado)- Escola de Filosofia, Letras Ciências Humanas. Departamento de História da Arte. Área de concentração: Filosofia.

1. Graffiti. 2. imagens de negras/os. 3. Identidade  
4. População afro-brasileira. 5. São Paulo.

BARBOSA, Marina Oliveira. **Negrafias no centro de São Paulo: a presença e a representação do negro na arte urbana.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em História da arte. Escola de Filosofia, Letras E Ciências Humanas Universidade Federal de São Paulo. (UNIFESP). São Paulo. 2019. 160p.

Aprovada em: 09 de julho de 2019

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr<sup>a</sup> Carolin Overhoff Ferreira (Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas)

---

Prof. Dr<sup>o</sup> Alexandre Barbosa Pereira (Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas)

---

Prof. Dr<sup>o</sup> Amailton Magno Azevedo (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

*O amor comeu toda e qualquer possibilidade de explicar o que sinto por vocês. E na tentativa exaustiva por algo que me contemple consigo apenas te dizer que vocês são luz, sonhos, estações do ano, alegria e parte indelével da minha vida.*

*Para os meu pais Luci Oliveira Lisboa e Antonio Carlos Barbosa, e para você, meu sobrinho, Lucas.*

*Tiraram-me o ar  
Tiraram-me o pão  
Mas não o seu riso  
Tiraram-me a voz  
Tiraram-me o seu perfume  
Mas não a lembrança  
Tiraram-me a presença  
Tiraram-me a flor que eu esperava  
Mas não o amor  
Pus-me a te acariciar em pensamento  
A brincar com o tempo  
A recordar de suas cores  
Te amo por impulso, instinto  
Te amo sem questionar-me  
Te amo como se amam as irmãs  
Aqueles irmãs da vida, de sangue, de  
alma Te amo porque te amo*

*In memoriam*



*Mayara*

## **Agradecimentos**

Todos os dias durante todo o curso de mestrado imaginei-me escrevendo os agradecimentos, ria e chorava de emoção, mas agora que o faço estou inerte, trémula e sem direção. Quando criança o que mais ouvia era “menina você vai longe”, não sei se o mestrado é o “longe” de outrora me anunciado, mas acredito que seja o caminho para esse lugar que ainda não sei identificar.

Agradeço a todos os que me antecederam, mulheres negras e homens negros que com sua força, coragem e luz me carregaram até onde hoje estou.

Aos meus pais, Luci Oliveira Lisboa e Antônio Carlos Barbosa que, acreditaram no meu sonho e viveram ele comigo, cada passo, dor, sorriso, alegrias e conquistas. Meu amor, obrigada! Obrigada pelo esforço em me manter na faculdade, pelo carinho e dedicação, por me mostrarem que o amor é sentimento puro, que não cobra, que se doa e compartilha. Com vocês aprendi que é só regando, cuidando da terra que se vê nascer flores, e eu flori e os vi florindo... e isso é lindo, obrigada por me proporcionarem ser natureza, ser vida e dar vida. Vocês são minhas raízes, meu alimento e todo o mais que possa fortalecer o corpo e a alma. Amo vocês!

Ao Cairo, meu irmão, meu laço maior, meu sangue que pulsa forte, obrigada por doar a mim o seu tempo, seu carinho e seu amor, tudo isso que é tão seu, mas se tornou tão nosso. Eu me perco em você e te acho em mim. Obrigada por dividir sua vida comigo e ser tão paciente e companheiro nos piores e melhores momentos.

Às minhas avós Geralda Lisboa e Tarcília Ambrósio, por cuidarem de mim e me ensinarem que caráter é o que te mantém firme e feliz, e principalmente, por me mostrarem o que é ser mulher forte.

As minhas tias, Gleici e Nenê Ambrósio e Neide Lisboa. Obrigada mulheres por fazerem parte do que me rodeia e me faz mais bonita e confiante – juntas somos mais fortes.

Ao meu tio Vanderlei Lisboa por acreditar no meu potencial, ter me proporcionado carinho, dedicação, por ser um bom parceiro e grande companheiro de conversas.

Ao meu amigo Wallace Andrade, obrigada por me ouvir, por me felicitar, me guardar as frases mais poéticas e ricas em ternura. Sem seu carinho, sua atenção e cuidado eu certamente não estaria aqui.

Á Felícia Pilli, você é anagrama de amor, minha amiga, presente que eu precisava, te admiro tanto, agradeço o universo por me ofertar e me confiar sua amizade.

Renato Candido, gostaria que todos soubessem que você é a personificação de companheirismo e amizade, paciência e inteligência, você é grande. Ana Paula, minha carioquinha, solzinho do meu outro sudeste, obrigada pelo tempo que dedicou a ler parte do meu texto e pela amizade. Cassimano, mais conhecido como Nanau, obrigada por ser tão paciente e dedicado, por ter cuidado desta pesquisa como se fosse sua, sua arte me abrilhantou. Não sei como poderei agradecer tudo o que vocês fizeram por mim, pelas horas lendo texto, arrumando figuras, secando lágrimas, colocando sorriso em meu rosto e aquecendo meu peito. Obrigada do fundo do meu coração, amo vocês.

À Adriana Paixão, minha irmã preta. Amiga, por sua causa passei a acreditar que ninguém parte desta vida sem antes elaborar um plano mirabolante e estratégico onde designa pessoas para cuidar, amar, ensinar e compartilhar todos os momentos do mundo terrestre. Sim, você fez parte do plano dos meus entes queridos, dos meus ancestrais, não tenho dúvida. Amiga, qualquer palavra escrita não irá, de fato me contemplar, por isso, o que posso te dizer é que assim como você tem seus mestres e mestras eu também tenho e você é uma delas, é a principal delas, ocupa o pódio. Você é quem me ensinou a dar mais passos, a entender lógicas até então incompreensíveis, sonhos, amores, desamores à vida. Você é meu sol, é o rio do meu mar, somos águas que se misturam e se equilibram - equilibramos nossos mundos. Agradeço a Deus e a todos os nossos orixás por me presentear com a pessoa mais honesta, bondosa e dedicada que há nesta vida. Adriana, você é ouro e não é à toa que é filha de oxum. Que nossas águas calmas e turbulentas sempre se equilibrem e estejam juntas. É em você, minha amiga, que ancore minhas histórias, depósito meus tesouros e compartilho minhas verdades. Amiga, você me dá força, é minha força, é minha



guia, meu anjo, confio de olhos abertos, fechados, de todos os jeitos. Te amo e obrigada por estar comigo nesta estrada e nas outras tantas que comungamos e comungaremos.

Felipe William de Oliveira, meu amor, que a vida lhe ofereça tudo o que você merece e fico feliz e tranquila em te desejar isso, pois você é uma das pessoas mais especiais que eu pude cruzar na vida. Fê, obrigada por acreditar em mim, por doar seu tempo, seu amor, seu carinho e seu sorriso mais verdadeiro. Te agradeço com todo meu amor e carinho, com toda verdade e admiração.

À minha amiga irmã, Fabiana Santos. Amiga, não sei mais o que é minha vida sem a sua. Daqui para frente temos mais tempo de vida juntas do que separadas e me alegra o peito saber disso, pois você, para mim é sorriso largo que brota na face, é carinho de Deus pela manhã. Que nossa querida Luna seja mais um laço e símbolo de força e amor entre nós, obrigada por ser um pedaço de mim e me deixar ser um pedaço de você.

Aos meus amigos todos, minhas luzes: Marianne Alves, Michelle Borges, Luciano Sevla, Daniela Medina, André Rosendo, Tainá Freitas, Pati Jatobá, Graziela Polido, Valmor Oliveira, Thiago Guarato, Bjanka Vjunas, Diego Corrêa, Ronaldo PJ, Maria Isabel Reis, Jussara Iunes.

Yara d'avila, Filipe Bonita, Camila Gregório, Adriana Pessotti, Felipe Borges, Jô, Allan da Rosa, Ricardo Guimarães, Giselle Fernandes, Ana Carolina Rosário, Cheikh, Tati Gonçalves, Ilma, Andressa Cabral e Ricardo de Jesus. Obrigada pelas ligações, apoio, carinho e paciência – eu sei que estive um tempo ausente, mas saibam que meu coração pulsava forte por vocês.

Salloma Sallomão e Sarah Ruth por me darem suporte negro, resistência, amor e confiança. Sou porque somos!

Ao professor, Dr. Alexandre Barbosa Pereira. Obrigada pela atenção e carinho, pelo cuidado e respeito – suas palavras me fizeram acreditar ser possível.

Aos professores Dr. Heitor Frúgoli Junior, Guilherme Cantor Magnani e Walter Garcia, por me darem base, pelas aulas apaixonantes que me fizeram sentir vontade de continuar a estudar e buscar mais conhecimentos. Vocês são meus mestres.

Ao meu professor e amigo Paulo de Tarso. Meu querido, sei que vai odiar cada linha escrita neste trabalho, me fará retornar ao curso de Marx, mas sei também que entre palavras duras, convidar-me-á para um almoço e dar-me-á o melhor dos abraços, um diálogo que me prende e me entristece por ter que acabar - o tempo sempre corre rápido quando estou contigo. Paulo, no fim entenderá que ainda estou no processo de aceitação desta vida cruel. Te amo, te admiro e muito obrigada por seu o melhor dos professores que já pude ter. Como gosto de você...

À minha orientadora Carolin o meu muito obrigada. Obrigada pela amizade, pelo colo, abraço, carinho e cuidado. Obrigada por abrir as portas de sua casa, mas, principalmente do seu coração. Carol, você me acolheu, cuidou de mim e foi a mais paciente de todos os indivíduos que conheço nesta vida. Não sei de onde sai tanta luz e amor, tampouco sei como lhe devolver tudo isso, mas saiba que sou eternamente grata. Obrigada por ter acreditado na pesquisa, ter compactuado com minhas loucas ideias e ainda sim sempre apoiá-las.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado, a qual me possibilitou a realização desta pesquisa

Obrigada em especial a Enivo, meu querido amigo, grafiteiro e sensível. Você foi a inspiração para esse trabalho, e depois admiração em dobro enquanto pessoa. O Enivo é luz, é paciência e cuidado. Com sua voz baixa e calma me levou a acreditar que a arte é um dos meios possíveis para transformações sociais, políticas e raciais. Que seus trabalhos continuem (a)tingindo os guris nas quebradas e que sua vida seja sempre cores. Obrigada Enivo, por dividir não só sua arte, mas suas verdades. Por me ouvir e discutir junto as mais variadas potencialidades dos trabalhos na rua e sua e suas consequências nas várias vidas.

Jerry Batista, obrigada por me receber em sua casa, por dividirmos comidas, bebidas, por ser paciente com as brigas, gritos, mas, principalmente, por preservar esse moleque no seu peito adulto, feliz e sempre disposto. Obrigada pelas conversas, imagens, dicas e risos. Vida longa para você e para seu trabalho.

Agradeço a todas as mulheres e homens negros que lutaram forte para que hoje eu pudesse estudar. Obrigada pelo suor, lágrimas e por acreditarem em um mundo mais justo e sem racismo. Espero estar cumprindo o meu papel de mulher negra e saibam que luto por caminhos mais largos para que os nossos que estão chegando possam adentrar a esses espaços e que seja mais leve do que os tempos que enfrentaram e também mais leves do que os que ainda tenho enfrentado.

Aos meus protetores, guias e orixás, obrigada. Salve a falange dos Erês, canto alto às Santas Almas Benditas, salve os pretos velhos, obrigada aos Exus que me guardaram, Kaô Kabecilê – Xangô - por me dar força e trabalhar a justiça aqui dentro de mim e em todo o meu redor, Arroboi – Oxumarê que guiou todo o meu caminhar com suas cores e que eu seja digna do seu amo, Odôiyá, Odô Fiaba! Yemonjá.

## Resumo

O Brasil é um país multirracial e pluriétnico no qual mais da metade da população auto declara-se negra e parda. Contudo, esta maioria não é visível, por exemplo, nos meios de comunicação – propagandas, nos programas televisivos e jornalísticos – e nem tampouco possui expressividade, de forma minimamente equânime, em outros setores culturais – no cinema, no teatro – e sociais, sobretudo em profissões de grande visibilidade como na política, no judiciário, legislativo, executivo etc. Um dos primeiros elementos de autoafirmação da negritude passa pela revalorização e pelo reconhecimento de sua própria imagem, tanto individual como coletiva. O *graffiti* tem sido um meio de expressão e uma forma de afirmar esta imagem na cidade de São Paulo, na medida que os grafiteiros incorporam ao seu repertório temáticas raciais e étnicas negras para evidenciar sua visibilidade/invisibilidade social, construir e valorizar sua identidade cultural negra. O presente trabalho visa mapear e analisar a presença de imagens de negros e negras presente nos *graffitis* – nas negrafias<sup>1</sup> – encontrados em percursos específicos pela cidade de São Paulo, atentando-se para uma possível reconfiguração e apropriação do espaço assim como a democratização do mesmo. Este percurso é o da própria autora – estudante e trabalhadora. Para tanto, com base neste estudo de caso etnográfico a dissertação oferecerá uma análise da presença e da representação da/do negra/o nas negrafias, perguntando se ela consegue reconfigurar uma cidade que se quer branca. Trata-se, portanto, de um trabalho que traz para a História da Arte uma proposta metodológica antropológica e etnográfica, pois o recorte não se baseia exclusivamente no conceito de obra de arte ou no estudo de artistas escolhidos, senão do vivenciar a cidade por meio de um percurso considerado comum nele, porém de um ponto de vista subjetivo.

**Palavras-chave:** *graffiti*; imagens de negras/os; identidade; população afro-brasileira; São Paulo.

---

<sup>1</sup> Negrafias é senão um neologismo, vocábulo construído a partir da junção das palavras negra/o e grafias, ou seja, pessoas negras sendo representadas a partir de desenhos, imagens ou figuras. Esse novo conceito neologístico já fora utilizado em obra literária organizada por Marciano Ventura o qual trabalha com literatura e identidade pautado em um repertório artístico negro. E também no trabalho de Leda Maria Martins. A escritora utiliza o “afro” e “grafia” no seu livro, *Afrografia da Memória*, onde apresenta performances congadeiras e a ancestralidade negra da cultura afro-brasileira em Minas Gerais.

## Abstract

Brazil it's a multiracial and multi-ethnic country where more than half the population identify themselves as black or brown. Yet, this majority isn't visible, for example, on media – advertising, tv shows and journalistic programs – neither have expressiveness, in a minimal equal way, on other cultural sections – as cinema, theater – and social, above all in professions of great visibility as politics, judiciary, legislative, executive and etc. One of the first elements for self-affirmation of blackness goes through revaluation and through recognition of its own image, both individual and collective. The graffiti has been one mean of expression and one way of affirmation of that image in São Paulo's city, as graffiti artists incorporate to their repertory racial and black ethnics to show their social visibility/invisibility, build and enrich their black cultural identity. The present work looks to map and analyse the presence of the image of black men and women in graffiti – on *negrafiás*<sup>1</sup> – found on specific routes through São Paulo's city, paying attention to one possible reconfiguration and appropriation of space as the democratization of it. This route belongs to the author – student and worker. Therefore, based on this ethnographic case study the dissertation will offer an analysis of the presence and representation of black women and men in *negrafiás*<sup>2</sup>, asking if it could reconfigure a city willing itself as white. Therefore, it's about a work that brings to Art History an anthropologic and ethnographic methodology proposal, since the cut isn't based exclusively on the work's concept of art or the study of chosen artists, but also of experiencing the city through a route considered mutual, but in a subjective point of view.

**Key words:** graffiti; images of black women and men; identity; Afro-Brazilian population; São Paulo

---

<sup>2</sup> *Negrafiás* is a neologism, vocable build from the junction of the words black and -graphy, that is, black people being represented from drawings, images or figures. This new neologicistic concept has already been utilized in literature work organized by Marciano Ventura which work with literature and identity ruled in one black artistic repertory. And also on Leda Maria Martins' work. The writer utilises the "afro" and "-graphy" in her book, *Memory's Afrography*, that presents Afro-Brazilian dance performances and black ancestry of Afro-Brazilian culture in Minas Gerais.

## SUMÁRIO

1. Primeiro olhar (Introdução)	19
1.1 Aniquilamento cultural, falta de representação e racismo	21
1.2 Um início: a construção da pesquisa	32
1.3 Etnografia: Registro sensível da memória e vivência dos caminhos de passagem	34
1.4 Contribuição da História da Arte no meu campo de pesquisa	38
2. São Paulo Negra	45
2.1 Preta, Mulher e a Rua	55
3. <i>Graffiti</i> em prosa	70
3.1 Breve história do <i>graffiti</i>	71
3.3 São Paulo, cidade em que pixo é crime e <i>graffiti</i> é arte	76
4. Breve nota sobre os bairros fixos	81
4.1 Jabaquara – lugar onde resido	81
4.2 Butantã – Lugar onde me formei bacharel em Ciências Sociais e atualmente curso licenciatura	83
4.3 UNIFESP Campus Guarulhos – onde curso Mestrado em História da Arte	84
4.4 Barra Funda: Caminhando para o trabalho	86
5. São Paulo em atos sensíveis: Caminhar, olhar, sentir e escrever	89
5.1. Caminhar como prática da observância	92
6. Negrafias: No meio do caminho tinha um <i>graffiti</i>	95
6.1 Saindo do bairro: novos territórios - USP	111
6.2 UNIFESP, <i>campus</i> Guarulhos	118
6.3 Do estudo à labuta: caminhada para o ofício de educadora	121
6.4 Os rolês pela cidade	125
8. Epílogo	147
9. Referências bibliográficas	155

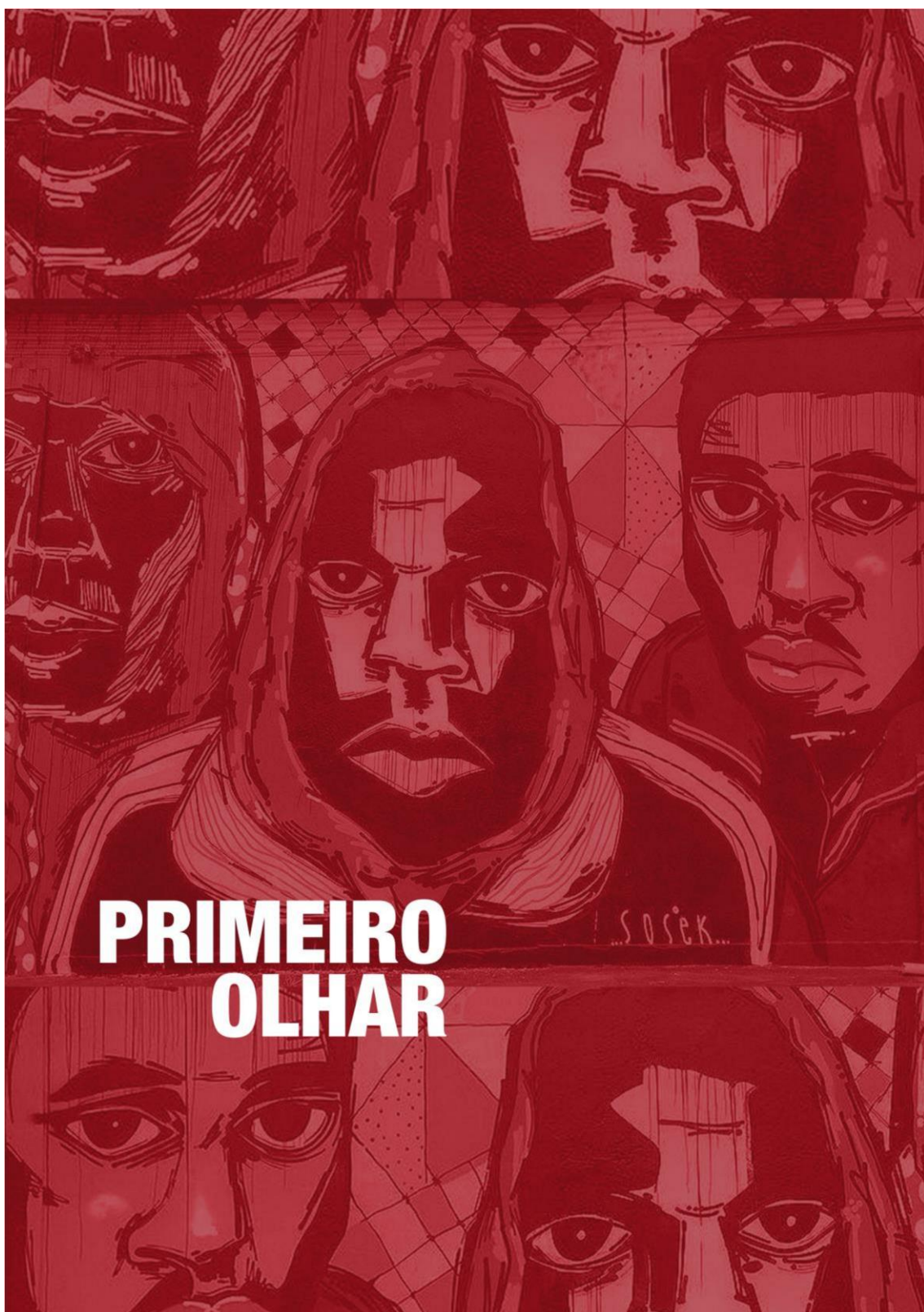
## Lista de Figuras

Figura 1: Execução da Punição de Açoitamento, obra de Jean-Baptiste Debret, 1830 (Fonte: Google Imagens) .....	21
Figura 2: Família brasileira, obra de Jean-Baptiste Debret, ano indefinido. (Fonte: Google Imagens) .....	22
Figura 3: Albert Eckhout - Mulher africana, 1637, óleo sobre tela – site do Instituto Itaú Cultural.....	25
Figura 4: Adelaide - personagem do quadro humorístico do programa Zorra Total, (Fonte: Rede Globo). .....	29
Figura 5: Movimento Negro no combate ao racismo (Fonte: CEERT -Centro de estudos das relações de trabalhos e desigualdade) .....	29
Figura 6: Venda de escrava, imagem em jornal (Fonte: <a href="https://www.geledes.org.br/anuncios-de-escravos-os-classificados-da-epoca/">https://www.geledes.org.br/anuncios-de-escravos-os-classificados-da-epoca/</a> ). .....	30
Figura 7: Escravizado fugido, imagem em jornal (Fonte: <a href="https://www.geledes.org.br/anuncios-de-escravos-os-classificados-da-epoca/">https://www.geledes.org.br/anuncios-de-escravos-os-classificados-da-epoca/</a> ). .....	30
Figura 9: Mapa do bairro Jabaquara. (Fonte: Google Maps) .....	79
Figura 10: Butantã. (Fonte: Subprefeitura do Butantã) .....	81
Figura 11: Estrada do caminho velho - pimentas. (Fonte: Google Maps) .....	83
Figura 12: Barra Funda. (Fonte: Google imagens) .....	85
Figura 13: Capa do disco dos Racionais Mcs 1994 – Coyote. (Fonte: Google Imagens) .....	86
Figura 14: Crianças negras, Coyote, Centro de Culturas Negras do Jabaquara (Foto: Marina Barbosa). .....	97
Figura 15: Crianças negras, Coyote, Centro de Culturas Negras do Jabaquara (Foto: Marina Barbosa). .....	99
Figura 16: <i>Graffiti</i> - A mulher negra que brota do mato, Centro de Culturas Negras do Jabaquara	

brasileiro (Foto: Marina Barbosa). .....	103
Figura 17: Centro de Culturas Negras do Jabaquara (Foto: Marina Barbosa, 2018). .....	107
Figura 18: Mulher Negra – Av. Engenheiro Armando Arruda Pereira – Jabaquara (Foto: Marina Barbosa). .....	107
Figura 19: Publicidade no metrô Jabaquara (Foto: Marina Barbosa). .....	110
Figura 20: Onde estão os negros? (Foto: Imagens Google) .....	112
Figura 21: Publicidade no metrô Jabaraquara (Foto: Marina Barbosa). .....	113
Figura 22: Homem negro no prédio da ECA/USP (Foto: Marina Barbosa). .....	114
Figura 23: Bandeirão central da USP. (Foto: Marina Barbosa) .....	115
Figura 24. Terminal Urbano – Pimentas (Foto: Marina Barbosa) .....	117
Figura 25: Em processo – Oficina de <i>Graffiti</i> , 2018 - Universidade Federal de São Paulo, <i>campus</i> Guarulhos (Foto: Débora Reiz) .....	119
Figura 26: Em processo 2 – Oficina de <i>Graffiti</i> , 2018 - Universidade Federal de São Paulo, <i>campus</i> Guarulhos (Foto: Débora Reiz) .....	120
Figura 27. Nego Dito – Barra Funda (Foto: Marina Barbosa) .....	120
Figura 28: <i>Graffiti</i> é liberdade – Barra Funda (Foto: Marina Barbosa) .....	122
Figura 29: Sorriso negro – Barra Funda (Foto: Marina Barbosa) .....	123
Figura 30: Orixás, Smile, Bela Vista/Bixiga (Foto: Marina Barbosa) .....	124
Figura 31: Elevado João Goulart – Minhocão (Foto: Carolin Overhoff Ferreira) .....	127
Figura 32: Mulher negra. Vila Madalena – (Foto Marina Barbosa) .....	128
Figura 33: Bairro da Liberdade (Foto: Carolin Overhoff Ferreira) .....	129



Figura 34: Bairro da Liberdade. (Foto: Carolin Overhoff Ferreira)	130
Figura 35: Estação Brás do metrô (mural interno). (Foto: Marina Barbosa)	130
Figura 36: Homem negro, Enivo, Beco do Nigazz, Vila Madalena. (Foto: Marina Barbosa)	133
Figura 37: Rosto negro, Enivo. Praça da Árvore. (Foto: Marina Barbosa)	134



## 1. Primeiro olhar (Introdução)

*Ando com dente de alho,  
Uma fita e um bom patuá  
Mas é bom e não pode faltar  
A proteção dos orixás  
Jovelina Pérola Negra*

Em 17 de maio de 2014 aconteceu a 10ª edição da Virada Cultural de São Paulo. Dia chuvoso e bastante cinza, mas sair era convidativo, pois iluminaria um pouco o tempo e fugiria da melancolia. Convidei duas amigas para assistir à peça *Madame Satã* da Cia Teatral “Os Crespos”. No meio do caminho a chuva apertou e me refugiei no bar Espetinho, próximo à estação República do metrô. Fiquei lá por aproximadamente 15 minutos - tempo suficiente para conhecer alguns grafiteiros que costumam encontrar-se no local - trocamos telefones e marcamos outros encontros. Uma semana depois fui convidada para jantar na casa deles, em uma residência localizada no bairro Vila Mariana, Zona Sul de São Paulo, lá moravam seis grafiteiros que nomearam a república de “coletivo 1,2,3”. Foi minha entrada no mundo do *graffiti*. Posso dizer que foi a primeira experiência real sobre viver e respirar arte. Sempre estive em instituições de arte, em museus e galerias, mas, nunca pude tocar as tela, acompanhar a produção de uma e estar diante os materiais que a compõem e a elaboram. Sentir o aroma do spray, das tintas, da água que compõem, dissolve e transforma as cores, tocar os rascunhos, lápis, carvão e os pinceis... É, de fato, um momento mágico.

Neste período estudava Ciências Sociais na USP e coincidentemente cursava uma disciplina optativa sobre antropologia urbana, o que me ofereceu alguma bagagem sobre a cidade, seus aparatos, aproximações e segregações espaciais. Assim, o *graffiti* e a urbe se tornaram parte de mim e dos meus desejos ávidos por novas experiências e conhecimentos. Na adolescência meu passeio favorito era o Museu AfroBrasil no Parque do Ibirapuera, museu inaugurado em 2004, constituído a partir do acervo de objetos particulares do artista visual negro Emanuel Araújo (Diretor deste museu). A existência deste museu foi fruto de reivindicações negras junto a prefeitura de São Paulo que, ainda sob administração da prefeita Marta Suplicy (filiada na época ao Partido dos Trabalhadores), cedeu o espaço onde residia a Companhia de Processamento de Dados da Cidade de São Paulo (PRODAM) com apoio da Petrobrás e do Ministério da Cultura. Importante ressaltar que Emanuel Araújo é autor de um importante livro que procura mapear a representação negra brasileira: *A mão afro-brasileira*, publicada em 1988. No Museu me sentia em casa, brincava com as telas

imaginando que todas elas me pertenciam e representavam alguém de minha família como tios, tias, avós e até meu pai ainda quando criança. Em outros lugares raras vezes pude fazer a mesma brincadeira, pois poucas vezes me reconheci nas pinturas ou em outras imagens apresentadas na cidade... Até conhecer o *graffiti*.

Meu olhar em relação ao *graffiti* me contempla pela proximidade do diálogo, da presença da arte quase que propriedade minha, de todos e de ninguém ao mesmo tempo. Conquanto é importante compreender que meu contexto de vida já fora de alguma forma construído para prática do olhar atento, cuidadoso e sensível a imagéticas negras. Minha educação escolar formal foi tão incômoda em relação as representações deturpadas e enviesadas do negro no Brasil que ela me possibilitou ser atenciosa às artes e às representações negras. Neste sentido, minha participação, formação e vivências em ONGs, cursos de artes, passeios a museus e minha própria família me instruíram, apresentaram e incentivaram vivências artísticas que contribuíram para que meus olhos avistassem e valorassem grafias fora dos padrões sociais brasileiros calcados na branquitude<sup>3</sup>.

As artes negras proporcionam e possibilitam, em minha concepção, outra dinâmica política, pois reconfiguram a lógica e as ações pautadas pela educação e cultura ocidentais. Se avaliarmos a memória como instrumento de ação educacional e formatação do sujeito social, chegamos à conclusão que não é apenas a escrita a forma possível de se perpetuar o conhecimento. Nesse sentido, Leda Maria Martins (2003), no seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*<sup>4</sup>, pensa a memória a começar de formas em que ela se inscreve partindo da voz e do corpo, isto é, inscrevem-se nos traços das performances da oralidade. Para a autora, as formas de presentificação não se dão apenas de forma escrita, pois há diversas possibilidades criativas em se aprender, tendo como exemplo o corpo servindo como grafia.

Entendo as grafias do corpo, as *adinkras*<sup>5</sup>, a oralidade dos *griots*,<sup>5</sup> entre outros elementos da cultura negra, como ações que recuperam a memória mesmo em suas rasuras

---

<sup>3</sup> O termo Branquitude foi desenvolvido pela psicóloga social Edith Piza ao traduzir o termo Whiteness, oriundo do inglês. Sua tradução traz um sentido no qual a população branca de origem europeia obtém e exerce privilégios simbólicos, subjetivos e materiais que perpetuam a construção e reprodução do preconceito racial e do racismo estrutural numa sociedade multiétnica e multicultural.

<sup>4</sup> Artigo disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> . Consultado em 11 de maio de 2019 <sup>5</sup> *Adinkras* são um conjunto de símbolos ideográficos da África ocidental, presentes especificamente no grupo acã, hoje no mapa o lugar abrange Gana e Costa do Marfim.

<sup>5</sup> *Griots* são os guardiões da história oral na África antiga, mas também hoje, responsáveis por preservar, transmitir e ensinar ocorridos históricos a partir da contação de história ou músicas.



e ressignificações, esta dissertação procura compreender o *graffiti* como construção de novas formulações de ação corporal e artística que identifica grafias constitutivas de uma memória coletiva e ao mesmo tempo individual, utilizando diversos termos em diálogo constante com a nossa história, território, classe social e raça.

### 1.1 Aniquilamento cultural, falta de representação e racismo

Em todo o período escolar as imagens dos livros didáticos apresentavam negros escravizados no tronco; negros e caboclos na roça, na terra ou em situações de trabalhos. Outras imagens de negros e negras constantes e muito presentes durante minha primeira infância, eram fotografias de jornais e revistas nas quais crianças pobres mendigavam nas ruas, menores abandonados em situação de extrema pobreza ou de violências, essas imagens eram sempre de pessoas negras. Era inabitual imagens negras me encantarem aos olhos.

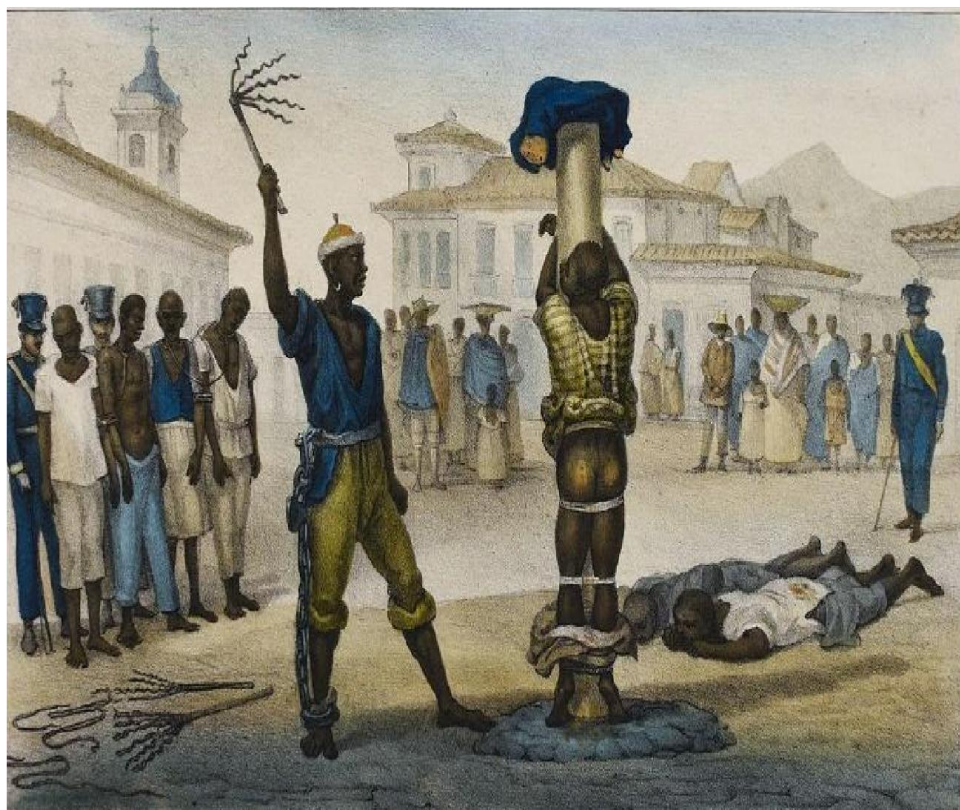


Figura 1: Execução da Punição de Açoitamento, obra de Jean-Baptiste Debret, 1830 (Fonte: Google Imagens)



**Figura 2: Família brasileira, obra de Jean-Baptiste Debret, ano indefinido. (Fonte: Google Imagens)**

Emanoel Araújo (2000, p. 17), ao discorrer acerca do primeiro estudo antropológico sobre arte afro-brasileira, *Os africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues, publicado em 1935, ressalta o viés racista do livro, fundamentado em autores europeus, também oriundos de teorias racialistas. Uma visão crítica à Nina Rodrigues e, mais ainda, para o reconhecimento e a compreensão das artes afro-brasileiras foi desenvolvida por Abdias do Nascimento (2016). Ele defende que, devido a um processo exploração material e humana, foi necessário criar-se uma ideologia de superioridade branca e europeia, cuja desumanização ainda vigora no Brasil: “De acordo com tal ideologia, o negro-africano não tem história, nunca teve cultura; sua existência ‘natural’ sempre careceu de arte, religião e sutileza” (NASCIMENTO, 2016, p. 197). O autor destaca que, dentro do pensamento eurocêntrico, nunca houve ou haverá espaço para se refletir sobre a arte negra africana:

Não é, por todas essas razões, de causar surpresa que, do ponto de vista da arte plástica, o negro seja quase inexistente no rol da produção elitista de uma arte chamada erudita. Representamos mais de 50% da população brasileira de cento e dez milhões de habitantes, o que significa pelo menos sessenta milhões de afro-brasileiros. Mas onde estão os artistas negros representativos, desde uma perspectiva cultural afro-brasileira? São apenas uns poucos. Mesmo assim, Roger Bastide pôde testemunhar a emergência de uma estética afro-brasileira: ‘a arte afro-brasileira é uma arte viva, não estereotipada. Mas na sua evolução até às últimas transformações, ela vem preservando as estruturas tanto mentais como puramente estéticas da África’”. (NASCIMENTO, 2016, p. 201)

A discussão nesta dissertação acerca da identidade negra e sua valorização, a partir da imagem dá-se devido a essa história de aniquilamento, ou seja, ela me faz perguntar: de que forma é possível recuperar a humanidade negada durante séculos, de que forma é necessário ser trabalhada a história e as personalidades de grupos excluídos? Será o *graffiti* um caminho? Pensadores do movimento negro como Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, entre outros, mostraram que a opressão sofrida fez com que grande parte da população afro-brasileira passasse a se envergonhar das religiões de matriz africana – tidas como religiões primitivas, não civilizadas que tem como base o culto a demônios – das comidas consideradas de mal gosto, ruim, de cultura pobre e da música – sendo samba ou pagode consideradas de péssima qualidade musical. Pensar a identidade negra é tentar conscientizar, fazer entender que toda cultura é digna, singular e apenas diferente, mas que deve ser respeitada. Não há superioridade, mas mudanças que ocorrem no tempo e espaço a partir de novos contatos. Assim como não há, de fato, uma única identidade e não deve ser estabelecida a partir da cor da pele.

Nesse sentido, a identidade resulta da alteridade, ou melhor, por meio da diferenciação de quem somos nós e quem são os outros. Logo, desde já é importante pensar que todos nós temos construções de identidades – pretos, brancos, amarelos e indígenas – sendo que a identidade social e pessoal fazem parte, em primeiro lugar, dos interesses e definições da outra pessoa em relação a um indivíduo cuja identidade está em questão.

De acordo com outro autor essencial para a compreensão do racismo branco e seu efeito na população negra - Frantz Fanon (2010) - a colonização teve papel fundamental para o pensamento de desqualificação das culturas negras e indígenas. Contudo ele considera possível reverter em partes o ideário em relação à cultura e identificação negras, pois ressalta que o sofrimento e a diminuição estabelecidos para os negros e as negras devem ser combatidos através da luta e do reconhecimento de sua própria humanidade. E que essa possível transformação tem como principal força a revalorização de si mesmo enquanto pessoa negra a partir de como ela se interpreta. Por isso, as imagens possuem um papel fundamental na construção do imaginário negro na História de modo geral. Enxergar-se a partir de uma imagem que tem poder de valorização subjetiva e singular é essencial para a autoestima e a crença em sua existência... Novamente, o *graffiti* parece ser um caminho.

Durante minha formação, desde as séries primárias até a universidade não tive na grade curricular educacional disciplinas com temáticas sobre a história da população negra

no país, tampouco história do continente ou qualquer país africano. Em contraponto, aprendemos, ainda que de forma rasa, a história de vários outros países como Japão, China, Estados Unidos, Inglaterra, México, Peru, entre outros. Ou seja, os livros relatavam apenas o período escravocrata brasileiro, sem mencionar muito os indígenas, os quais em minha cabeça nem existiam mais no Brasil, e que talvez ainda fossem lendas. A população negra fora referenciada de forma rápida, e também, na verdade, sumiram das páginas e da história mais recente. A partir da abolição nossas ancestrais negras e negros foram excluídos das páginas sequenciais da história do Brasil no século XX. Ou seja, a história da luta negra, a cultura afro-atlântica, os resquícios da escravidão e a realidade da situação da população negra brasileira nunca foram levantados em sala de aula. Nenhuma referência para eu me reconhecer, para saber de figuras tão importantes como Dandara dos Palmares, Luísa Mahin, Maria Filipa de Oliveira, André Rebouças, Luiz Gama, José do Patrocínio ou Tia Ciata. Assim como não tive imagens negras produzidas por artistas negros e/ou imagens diversas e não apenas demarcando o ponto histórico escravocrata e o negro como subalterno e indolente.

A artista visual Renata Felinto, em um curso sobre relações étnico raciais na educação, direcionada para formação de professores, desenha estruturas para compreensão e entendimento historiográfico, tanto das visualidades como de artistas negras/os brasileiros. De acordo com Felinto (2013), o negro aparece representado nas artes do país em três contextos, o primeiro seria documental ocorrido entre os séculos XVII, XVIII e XIX; segundo social período que remete a primeira metade do século XX; o terceiro e último marca o fim do século XX até o momento atual.

O primeiro período, segundo Felinto (2013) marca o registro realizado por viajantes ou artistas estrangeiros contratados, todos detidamente interessados na geografia brasileira, fauna, flores e modos de vida. O segundo período evidencia a elaboração da imagem da/do negra/a elaboradas por Albert Eckhout (1610-1666) com arquétipos alegóricos e detalhes que remetem a “África Central e não escravizados no Brasil” (FELINTO, 2013, p.3).





**Figura 3: Albert Eckhout - Mulher africana, 1637, óleo sobre tela – site do Instituto Itaú Cultural.**

Outro registro de produção artística de registro importante no país foi desenvolvido por Carlos Julião (1740-1811), Felinto (2013) destaca:

(...) registrou em suas aquarelas as regiões da Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, antecipando o tipo de representação comum no século XIX que focava o cotidiano das cidades e vilas. Julião nos legou a mais completa obra sobre costumes brasileiros do século XVIII de que se tem conhecimento até os nossos dias, incluindo o negro como sujeito de suas festas e não como cativo.

Dentre muitas produções que quebram paradigmas de representações negras nas artes a autora pontua também a eternização da mulher negra miscigenada pintada por Manoel da Costa Athayde (1762-1830) no teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (MG).

A chegada da Missão Artística Francesa no ano de 1816 materializa padrões estéticos europeus. Eis que dentre eles destaca-se as pinturas de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) que registrou em arte o cotidiano da capital do Rio de Janeiro. As situações de castigo e trabalho marcam o cotidiano da população negra escravizada assim como, hoje, internalizam a dor visto a ausência contextual das imagens, isto é, realidades de luta e

altivez negra, o que balancearia de forma mais equilibrada as diversidades e realidades todas do período.

Dando um salto no processo historiográfico das artes e artistas vindos para o Brasil e suas produções, vamos para o final do século XIX. Neste período aparecem os primeiros artistas negros, onde segundo Renata Felinto (2013), possibilita a representação de si e de sua cultura. Dentre eles estão o carioca Artur Timotheo da Costa (1882-1922). Ainda no século XIX, Felinto frisa que o registro da população negra foi algo bastante trabalhado na fotografia, a autora descreve o trabalho desenvolvido por Christiano Junior (1832-1902), o qual criou cenas em seu estúdio fotográfico onde os negros representavam escravos de ganho.

Já no final do século XIX e início do XX, a autora relata que as representações de negros nas artes plásticas podem ser descritas como social onde à figura do negro é vista e interligada pelos modernistas como um símbolo da brasilidade. Desta forma, Felinto descreve que as visualidades carregavam estereótipos e formulações problemáticas em que de um lado o negro era representado a partir de um passado escravista e por outro como alguém desinteressante.

Assim prossegue:

O italiano Alfredo Volpi (1896-1988), o paulistano Candido Portinari (1903-1962) e o lituânio Lasar Segall (1891-1957), três dos maiores artistas modernistas pintaram o negro em situações diversas que exultaram sua história, sua cultura, sua beleza, sua situação social e sua individualidade. Segall, para esmiuçar a produção de apenas um deles, pintou telas das mais sensíveis sobre a agonia social e psicológica sofrida pelo negro no Brasil em telas como Bananal (1927). Essas representações com forte apelo social demonstram a preocupação dos artistas do período em adicionar traços de brasilidade às suas obras, além de incorporar inovações estéticas das vanguardas européias. (FELINTO, 2013, p.5)

O período modernista, contudo, deu margem para que artistas negros sem graduações pudessem ser vistos no cenário artístico nacional e internacional e, a partir disso trabalhassem suas culturas, derrubando, portanto, empecilhos oriundas da academia:

As obras dos cariocas Heitor dos Prazeres (1898-1966) e de Sérgio Vidal (1945) e do baiano Agnaldo Manuel dos Santos (1926-1962) nas Artes Plásticas um tipo de espelho que reflete sensações, emoções e sentimentos interiores, ancestrais, sociais. No caso de Vidal, por exemplo, representou negros dotados de grande integridade humana se considerados aspectos como família, trabalho, lazer, afeto, sonho. Com um ideal de vida distante da realidade de grande parcela da população negra, mas que despertam esperanças e acalentam o cotidiano massacrante. (FELINTO, 2013, p.6)

Dá década de 90, até os dias de hoje, observa-se um surgimento de artistas negros, com suas reformulações estéticas em que se tem uma observância e prática política representacional questionadora sobre os aparelhos de artes, a presença negra e suas discussões culturais que abrangem a identidade, território, religiosidade entre outras. Ou seja, abre-se alas para uma configuração estética política que quebra com o aniquilamento da imagem negra outrora construída.

Atualmente destaca-se a Lei 10.639/03<sup>6</sup>, que tornou obrigatório, desde 2003, o ensino da cultura afro-brasileira e africana nas instituições de ensino, justamente para fornecer histórias e imagens do importante contributo dos descendentes dos escravizados africanos. A cultura afro-brasileira e africana adentra agora ao universo escolar a partir dessa nova diretriz, trazendo uma nova ferramenta possível no enfrentamento ao racismo e modificando a questão do epistemicídio histórico – caminhando não só para uma mudança na construção do sujeito negro, mas também como reflexão a todos os brasileiros, visto que esta história nos pertence e forma parte da nossa estrutura social e cultural.

Portanto, acredito ser inegável a necessidade e a importância das instituições de ensino produzirem e difundirem conhecimento sobre cor/raça/etnia, história da população negra e sua contribuição na formação cultural do país. Não há mais espaço para o silenciamento da história negra no âmbito da educação, principalmente quando a mesma se mostra frágil e evidencia exclusões e desigualdades. A apresentação e propagação a partir dos diferentes campos do saber promovem mudanças nas estatísticas e marcadores sociais. Neste sentido, segundo Carlos Moore:

O papel da Universidade – especialmente se inserida num contexto ex-colonial é forjar pensadores (intelectuais, artistas ou técnicos) plenamente capacitados para ler a realidade social de maneira coerente, interpretar a realidade social do passado e escrutar o futuro para planejar o melhor ambiente social possível. (...) O papel da universidade é mudar o presente e pensar o futuro. (MOORE, 2008, P.145)

Entendo a minha dissertação que estuda imagens de negras e negros nos *graffitis* como parte deste esforço, pois desejo discutir sua visibilidade imagética no espaço público da cidade mais rica e populosa brasileira: São Paulo. A produção de conhecimentos na área

---

<sup>6</sup> A Lei 10.639/2003 é fruto de inúmeras reivindicações dos movimentos negros brasileiros desde 1979 no período da redemocratização. A partir de 1995, através da Marcha para Zumbi e em 2001 com a conferência de Durban, o Estado Brasileiro reconheceu o racismo estrutural em nossa sociedade e como ele é deletério nas nossas relações atuais; para tanto, o Brasil se comprometeu a construir e estabelecer leis e políticas públicas de enfrentamento ao racismo.

das artes e sua habilidade teórico-prática revelam problemas estruturais, por outro lado também revela possíveis soluções em relação ao racismo e à desconstrução do mito da democracia racial<sup>7</sup>.

Em pesquisa sobre mídias de comunicação e a presença dos afrodescendentes nessas publicidades, encontramos dados indicando que apenas “8,7%, de modelos negros atuaram em propagandas publicitárias no ano de 2010, já nos Estados Unidos esse número cresce para 9%”. (BRITO e SILVA apud OLIVEIRA, 2017, p. 86). Uma estatística relativamente parecida, se não levarmos em consideração o contingente populacional entre os países que, de fato, há uma diferença gritante entre ambos. Ocorre que, no Brasil mais da metade da população é negra, precisamente 54%, de acordo com o IBGE, já nos Estados Unidos os negros representam somente 15% da população. Sendo assim, é inegável observar que o racismo ecoa não só nesse cenário, mas em todas as esferas públicas e sociais do nosso cotidiano. E, não contrário ao passado escravista – o qual colocava a população negra africana e seus descendentes em situação de inferioridade, submissão, de forma desumana e vexatória – atualmente, o racismo continua presente, afetando a população negra como um todo.

Isto se mostra sobretudo na representação negativa da população negra. No ano de 2012, a Rede Globo, canal aberto de televisão, transmitia semanalmente o programa Zorra Total, veiculando um quadro intitulado de “Adelaide”. Adelaide era uma mulher negra, de nariz largo, pobre, analfabeta e desdentada. Com vestimenta humilde, colorida e com sobreposições chamativas, cabelos crespos sempre despenteados e muitos grampos fixados em sua franja. Adelaide tinha como rotina pedir esmolas no metrô. Com caráter de extremo mal gosto, a comédia apresentava, novamente, o negro na posição de humilhado, pobre e na condição de mendicância e malandragem. Explicitamente racista, repetia inúmeros estereótipos ofensivos que agridem diretamente a população negra. Consequentemente, o quadro foi criticado pelos diversos setores do movimento negro, mas continuou no ar por um período significativo.

---

<sup>7</sup> O termo “democracia racial” foi estabelecido pelo sociólogo Florestan Fernandes ao realizar crítica sobre o trabalho de Gilberto Freyre em sua obra *Casa Grande & Senzala* que defendia uma integração condescendente e romântica entre negros, brancos e índios.



**Figura 4: Adelaide - personagem do quadro humorístico do programa Zorra Total, (Fonte: Rede Globo).**

O Movimento negro pegou a fotografia e acrescentou um slogan questionando a imagem estereotipada de Adelaide como podemos observar na imagem abaixo.



**Figura 5: Movimento Negro no combate ao racismo (Fonte: CEERT -Centro de estudos das relações de trabalhos e desigualdade)**

A representação negativa da população negra teve lugares pontuais de visualidade e divulgação, pautada a partir de um mote desigual e inferiorizante que corroborou para a formação de um imaginário onde está direta e permanentemente ligada à escravidão, à pobreza, à ignorância e ao primitivismo. Essa imagem estereotipada foi construída em todo o processo colonial, sendo expressada em pinturas realizadas por viajantes do século XVIII e início do XIX; em imagens e escritos em jornais de época e atualmente nos papéis de televisão e propagandas publicitárias. Podemos ver abaixo dois exemplos que mostram como a população escravizada era vista como mercadoria. Estas publicações apresentadas

foram resgatadas de jornais da época da escravidão no Brasil, isto é, meados de 1530 a oficialmente 1888.

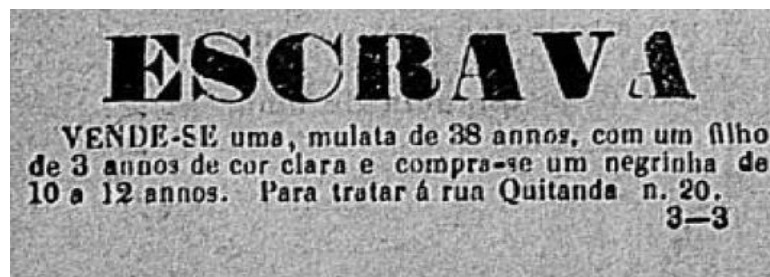


Figura 6: Venda de escrava, imagem em jornal (Fonte: <https://www.geledes.org.br/anuncios-de-escravos-classificados-da-epoca/>).

Os anúncios de jornais talvez possam ser descritos como um terceiro ato de violência contra pessoas de pele e/ou descendência negra.

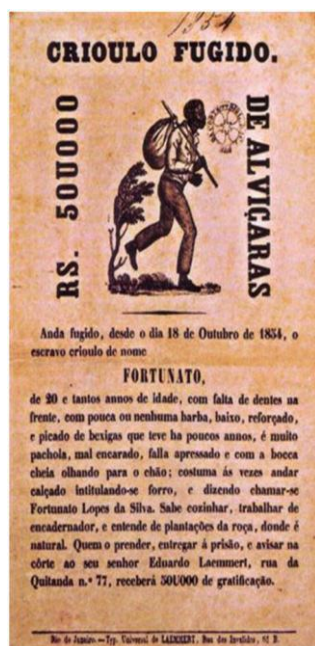


Figura 7: Escravidão fugido, imagem em jornal (Fonte: <https://www.geledes.org.br/anuncios-de-escravos-os-classificados-da-epoca/>).

O primeiro ato seria o sequestro de suas terras, o segundo a violência da escravidão e a terceira a exposição de seus corpos, nomes e imagens de forma repetida, a qual estabelece a compreensão de que o ser negro é ser a propriedade, é coisa, objeto de venda, troca e ganho.

O Brasil apresenta uma sociedade marcada pela mediatização, isto é, a construção das relações sociais estão quase sempre pautadas no comportamento adquirido a partir das

referências ditadas pela mídia, a saber: vestuário, cortes, formatos e cores de cabelo, alimentação e etc. Dessa forma as questões acerca das relações raciais não estão exclusas da lógica midiática onde há uma evidência de discursos e imagens de negras/os baseadas em estereótipos onde o mundo ficcional possui narrativas de violência, alusão à malandragem (masculina) e sexualização das mulheres. O registro dessa ficção estabelece não só os ciclos do preconceito racial como demarcam a perpetuação do racismo estrutural da nossa sociedade.

Beatriz Nascimento (1989)<sup>8</sup>, ao considerar que o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração, sugere que ele pode ser entendido como estrutura de significados e memória, sendo, portanto, todo um suporte de cultura. As identidades negras trazem essas memórias do corpo sequestrado, manipulado, vendido e utilizado como se fossem máquinas.

Mas as culturas negras de que falamos são efetivamente reconstrução, recriação, ressignificação radical, muito mais do que simples herança e transmissão cultural. Segundo Stuart Hall (2003), essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi o único capital cultural que se tinha: “Temos trabalhado em nos mesmos como em telas de representação.” (Hall, 2003, p.342)

Sintetizando a discussão, hoje, a condição da população negra nas grandes mídias e movimentos de arte consagram processos consideráveis de mudanças na representação ficcional. Pergunto, portanto, de que forma vem sendo construído o olhar, a produção e atuação de atrizes e atores negros na última década dentro desses campos das variadas mídias.

Considerando o pensamento de bell hooks (2019), entendo que o olhar é uma das formas mais potentes e políticas. A autora, em seus ensaios críticos, escreve sobre os olhares negros em relação a si e olhares da branquitude em relação aos negros. Para ela, os olhares negros agem de forma a subverter padrões brancos hegemônicos e suas objetificações. Tendo a mídia brasileira como referencial uma sociedade branca, entende-se que a “cor”, de fato, denota privilégios, mas, nesse contexto, surgem grupos e movimentos de artistas que modificam a estrutura e elaboram formas criativas para mudanças desses paradigmas.

---

<sup>8</sup> Texto narrado no documentário *orí* dirigido pela socióloga Raquel Gerber.

Mas, como contraponto ao processo de não-identificação e devido à ausência de personagens negras nas artes, principalmente nas artes narrativas e nas mídias de massa, como telenovelas e filmes brasileiros, a última década viu emergir um levante histórico do protagonismo onde os sujeitos negros passam a falar e se representar de forma a tornarem-se mais vistas, e discutindo, de forma política, as várias questões urgentes na sociedade, como o genocídio, solidão, segregação, machismo, pobreza, educação e sua autoimagem.

O *graffiti* permeia, no meu entendimento, vozes e imagens entrelaçadas em uma produção eloquente, a qual procura uma reconfiguração do espaço imaginário, político e social das/os negras/os imersos/as nas cenas artísticas da capital paulista, e revelam a formação do sujeito negro, com agência, e força singular na luta antirracista e na importante construção do reconhecimento de suas identidades, em que, de forma complementar demarcam a ação voltada para si e para a outro, ou seja, as/os espectadores. Ao encontro do que nos diz bell hooks é preciso “se libertar, não se deixar aprisionar por imagens que encenam o drama da negação de quem somos” (HOOKS, 2019, p. 234). Imagem e voz dentro e fora dos espaços institucionalizados, tornam-se instrumentos de modificação, fortalecimento e discussão, alcançam uma poética forte de luta.

## **1.2 Um início: a construção da pesquisa**

Postulado que o *graffiti* surge em meio a luta pelo espaço urbano e no contexto de valorização e presença da cultura negra, podemos considerar que o mesmo, é senão parte integrante do diálogo e da reivindicação do processo de territorialidade? Sua presença nos diferentes espaços da cidade de São Paulo instigou-me a pesquisar se a partir dele há possibilidade de reocupação do que foi negado ou excluído à população negra paulistana. A arte do *graffiti* pode ou não levantar discussões com o viés de enaltecimento da imagem negra? De alguma forma, essa arte e quem a realiza, acaba representando uma parcela significativa da nossa sociedade? É o muro palco para o espetáculo da escrita e da imagem e, assim, da visualidade, abrangendo um todo, pois, vira imposição visual e para alguns, representação e discurso de luta e resistência?

Meu interesse principal baseia-se, no entanto, na análise da presença e representação negra nos muros, algo que ainda não foi objeto de análise específica no contexto dos estudos



sobre o *graffiti*. Entendendo que o período de pesquisa é curto, portanto, inviável analisar, pesquisar e observar toda a cidade, ou melhor, grande parte grafitada dela, faço um recorte, o qual apresenta os meus percursos pela cidade, ou seja, meu cotidiano de estudante, trabalhadora e transeunte da então apelidada: cidade de pedra. Escrevo ainda uma breve contextualização histórica de São Paulo dando enfoque à escravidão e imigração, assim como sua crescente urbanização. Quais seriam, portanto, os resultados, resquícios e a situação de nossa atual São Paulo?

Levanto, portanto, questões que me asseguraram uma estrutura para realização consistente da pesquisa:

- Quais são as imagens de negros e negras nos *graffitis* nestes percursos? Em que bairros temos um maior número de imagens? Qual é a população desses bairros em termos raciais? São centrais ou periféricos?
- Podemos ainda hoje classificar esses locais com sendo separados ou afirmar que todas essas regiões são todas centrais? De que forma os espaços e territórios podem ser identificados e ou revelam as relações de poder? Há territorialização da negrafia, ou seja, como identificamos uma possível afirmação política e identitária nos espaços demarcados pelo *graffiti*?
- Existe, potencialmente, uma valorização de negras e negros onde traços físicos, locais de moradia, cultura, entre outras especificidades apareçam de forma positiva? Como se dá essa valorização?

Nesse sentido, o *graffiti* me atraiu e tem para mim importância política e social. Com base nesta maneira de compreendê-lo, procurarei entender, ver, viver, presenciar, dialogar e escrever sobre como as linguagens oferecidas a partir do spray podem ou não ser potentes. Saliento, contudo, que atentarei-me-ei para desenhos que apresentam e de alguma forma valorizam a negritude. Repito, portanto, que o meu objetivo neste estudo consiste em apresentar e pensar de que forma a arte e a imagem de negras e negros nos espaços públicos da cidade de São Paulo são capazes de produzir discursos políticos, apresentar realidades históricas, sociais, visões de mundo e, por isso, resistências simbólicas que significam empoderamento e valor positivo individual e coletivo.

### 1.3 Etnografia: Registro sensível da memória e vivência dos caminhos de passagem

Desde o início da minha inserção ao campo de estudo e possibilidade de escrita da pesquisa retomei minhas anotações de aulas enquanto estudante do curso de Ciências Sociais, pois sabia que ali poderia encontrar caminhos e formas férteis a fim de me assegurar metodologias para uma boa pesquisa. Direcionada à Antropologia Urbana e adepta da etnografia, resolvi que talvez essa fosse a melhor estratégia para adquirir às respostas às perguntas levantadas sobre o meu objeto de estudo. Ao me deparar e reviver as anotações dos meus rascunhos, resolvi que um dos primeiros passos para transcrever minhas observações, anotações e vivências relatadas no meu caderno de campo, poderia consistir em mapas dos meus lugares de passagem. Através deles poderia tornar visível o uso da etnografia como construção do que chamarei “teórico/etnográfico”, termo que tomo emprestado de Mariza Peirano<sup>9</sup>. De forma geral, a etnografia, aqui desenhada, é característica da antropologia e se diferencia das várias outras formas de conhecimento das ciências humanas. A partir de técnicas desenvolvidas de forma particular ou já desenvolvidas no campo de conhecimento, costuma-se iniciar a pesquisa prática através de uma coleta de dados do campo de estudo onde a investigação se enquadra na convivência social, observação direta (ou não) e a partir de diálogos. Trata-se, portanto, de uma experiência que sublinha a abordagem subjetiva, pois resulta da própria vivência comum e social do pesquisador.

A etnografia não pode ser estagnada, presa a padrões e caixinhas com dados pré-estabelecidos, fixos e explicativos, sendo que ela está imersa na subjetividade, em experiências únicas. É fruto do testemunho advindo do contato, encontro com a escrita, resultado da sensibilidade e da memória. A reflexão sobre o que te surpreende é porta principal para que o entrelaçar de histórias que devem ser descritas com ressalvas e reconhecimento de suas particularidades. A experiência capaz de transcender dicotomias entre o público e privado é o que garante a qualidade da pesquisa.

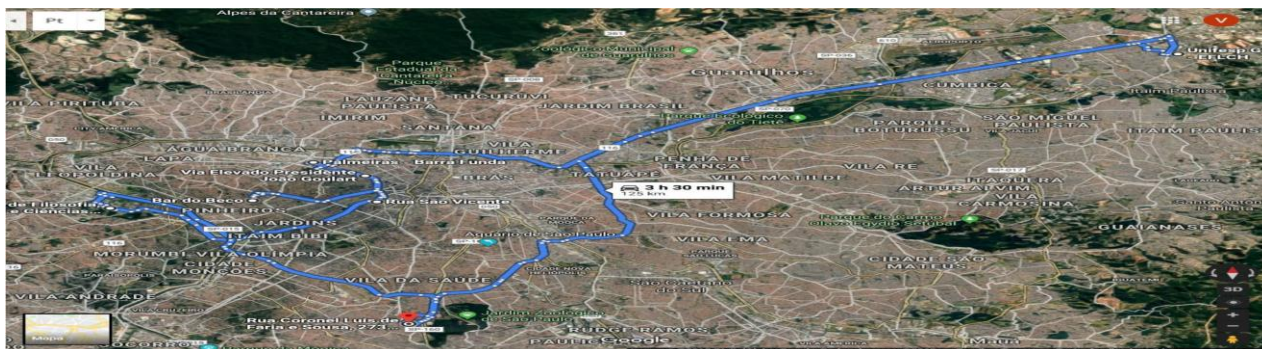
Pensando na antropologia como uma teia de saberes dentre eles o conhecimento adequado à vida urbana e sua complexidade, entendo que a cidade de São Paulo, mas mais

---

<sup>9</sup> Mariza Peirano nos direciona a um novo pensamento sobre como trabalhar a etnografia. Voltada para compreensão do que nos circunda a autora levanta luz para o entendimento de que há surpresas próximas a nós e não apenas em lugares distantes. Dessa forma o olhar atento nos possibilita novas abordagens que farão com que os questionamentos serão maiores do que as certezas. Para melhor compreensão sobre a discussão é possível visitar: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v20n42/15.pdf>. Consultado em: 01/06/2019

especificamente os lugares e caminhos percorridos por mim, são cenários propícios à ideia de Mariza Peirano (1999) acerca da pesquisa perto de casa “at home” (PEIRANO, 1999, p.2). Segundo a autora, esta forma tem se tornado desejável, pois modifica a concepção da distância e exotismo, antes levantados pela Antropologia nos processos etnográficos. O conjunto de situações cotidianas reais da minha pesquisa visa apreender critérios de análises no decorrer das vivências particulares dos espaços em que transito Seguindo essa construção, elaborada pela disciplina e a concepção “teórico/etnográfico”, mergulhei no meu campo de estudo – a negrafia em São Paulo – a partir dos termos desenhados por Hélio Silva: “andar, ver e escrever” , observei e descrevi meus percursos dentro da cidade como estudante, pesquisadora e trabalhadora, registrando a presença das negrafias, assim como alguns agentes que as produzem e o mais circunscrito no espaço (SILVA, 2009, p 3-9).

Silva (2009) explica que a caminhada realizada, enquanto forma de pesquisa, pode ser feita a partir de fluxos que “se misturam pela reciprocidade, (inter)dependência e (inter)influências enquanto tencionam pelas contradições e heterogeneidade das disposições e habilidades do jogo”. (SILVA, 2009, p. 1)



**Figura 8: Percurso percorrido entre os pontos de destaque desta dissertação. Fonte: Google Maps.**

Minhas caminhadas marcaram espaços ampliados do espaço total urbano, ou seja, o trabalho não tem como fio condutor a descrição de uma mancha urbana, mas a seleção de manchas específicas conforme se vê no mapa.

Assim, apresento os diferentes lugares pelos quais passo e trabalho com base nas imagens de *graffitis* que encontro, anotando as características singulares imprescindíveis para análises imagéticas e sociais e dialogando com o espaço público em que se encontram. Não obstante, ressalto que o meu período de pesquisa também foi marcado por relações sociais que estabeleci durante minhas caminhadas, registros fotográficos e visitas a museus,

exposições em galerias, rodas de conversas e encontros com grafiteiros. Estabeleci teias de amizades com grafiteiros, produtores culturais, políticos e transeuntes, estes últimos ora ou outra me questionavam o porquê das fotografias, buscavam contatos por curiosidades, críticas e até interesse em sair em jornais, revistas ou seja lá qual for o meio midiático de comunicação.

Roberto Cardoso de Oliveira (1996) entende que a etnografia impele o pesquisador a adentrar uma cultura diferente da sua e assim observa de forma direta ações coletivas. Essas ações já dadas como diversas e complexas direcionam e orientam a pesquisa em “estar perto e distante” (Geertz, 1983), ou seja, ter ação direta sem excluir métodos de pesquisa e compreensão dos nossos lugares de origem e assim desenvolver de forma efetiva um bom trabalho. No meu caso, não se trata de uma cultura completamente distante, contudo, ainda assim se apresenta complexa e estritamente diversa da minha, por isso, uma metodologia antropológica se faz necessário para eu poder manter distância do meu objeto de estudo, no sentido de colaboração para que as proximidades não me forneçam um olhar viciado e/ou familiar.

Tendo como arcabouço a já discutida tradição etnográfica e sua capacidade de relação com o externo, com o outro e, portanto, com a presença espacial e cultural diversificada, atenteime sobre meu papel em relação à construção de minha “identidade” enquanto pesquisadora e em relação aos meus métodos, a fim de obter uma maior objetividade científica. Vale esclarecer que se trata da “maior objetividade científica” possível, pois não há como chegar, concluir, obter, de fato, uma objetividade científica na etnografia. Quero dizer, não é possível estar isento a sensações e valores pessoais, sendo que todo e qualquer contato se torna um aprendizado e passível de crenças, diferenciações e aproximações, o que de forma valorativa colabora no enriquecimento de dados da pesquisa, tornando-a mais válida e completa.

Em certa medida estou amparada, por exemplo, em contribuições de Donna Haraway (1995) em seu inspirador texto “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. Em relação ao meu estudo, não trabalho especificamente com o feminismo, apesar de não o evitar, sendo eu mulher e ativista. Mas sigo, sobretudo, a perspectiva de uma negra pesquisando uma temática da qual faço parte. Haraway (1995) constrói um verdadeiro manifesto a favor dos conhecimentos parciais, ela busca desconstruir o que chama de “ilusão da objetividade totalizante” (HARAWAY, 1995, p. 23), afirmando ser possível apreender pela visão de sujeitos não localizados e não

corporificados e objetos que estariam disponíveis na realidade a ser descoberta pela pesquisadora.

Argumenta a autora que a visão, como um sistema de percepção ativo que constrói traduções e modos específicos de ver se constitui a partir de corpos localizados no espaço e dotados de experiência. Desenvolve a ideia de que um sujeito que transcende, que observa do alto ou de lugar nenhum, não existe, que isto é uma ilusão. Trata-se de um saber que localiza quem vê e quem representa, submetendo também o sujeito que produz conhecimento à representação, à crítica e à responsabilidade pelo que vê.

O trabalho aqui proposto perpassa lacunas do imperialismo e racismo rompendo com tais bases hierarquizantes, colocando o corpo negro feminino. Ou seja, percorro mesmo diante a grande opressão as mulheres negras, espaços localizados de educação, estudo, espaços sociais e de questionamento das memórias coletivas, especialmente no que concerne a imagem do negro na sua mais complexidade e o agenciando enquanto “ser humano” (LORDE, Audre, 1984. pp. 114-123)

Desconstruo junto a antropóloga Zora Hurston<sup>10</sup> (1861-1960) as Ciências Sociais, recuperando escritores, cientistas, pesquisadores e artistas negras e negros, valorizando, respeitando, compreendendo e respirando a história antiga e atual negra.

No que diz respeito ao cotidiano, Gilberto Velho (1978) avança que o familiar não é sempre conhecido, pois possui especificidades das quais precisamos estar atentos para notar. Conforme disse Roberto da Matta (1974), as vezes se faz necessário que o “exótico se torne familiar e que o familiar se torne exótico” (MATTA apud VELHO, 1978, p. 124). Nesse prisma, surge o confronto como a metodologia para compreender que as realidades tidas como familiares são mais complexas do que se apresentam. Por isso, tanto a observação quanto a descrição das anotações dos percursos assim como as análises das negrafias presentes nos mesmos devem ser organizadas, mas não só, assim, destaco ainda outro ponto importante da pesquisa e que consistiu em me situar no espaço, respeitando limites, imposições, contextualizações e regras pré-estabelecidas.

---

<sup>10</sup> Zora Neale Hurston (1861-1960), mulher negra, antropóloga, folclorista, roteirista, cineasta e escritora norte-americana. Zora escreveu cerca de 50 contos, peças e ensaios, além de livros – foi orientada por Franz Boas e trabalhou com Ruth Benedict e Margaret Mead. Seu trabalho consistia basicamente na valorização e agenciamento da população negra afro caribenha e negra americana. Morreu sem reconhecimento e foi enterrada como indigente.

#### 1.4 Contribuição da História da Arte no meu campo de pesquisa

As mudanças provocadas no âmbito da história cultural no fim do século XX contribuíram para que pesquisadores adotassem novos métodos analíticos. A História passa, portanto, a interagir com outras disciplinas das Humanidades, como a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia, os diversos estudos das artes etc. Dessa forma, é possível perceber uma amplitude de metodologias disponíveis para o objeto deste pesquisa e, portanto, a análise dela.

A interdisciplinaridade possibilitou também que a História da Arte se reinventasse, realizando pesquisas sobre objetos e lugares tradicionalmente não contemplados. Reformulando-se no contexto dos estudos sobre cultura visual, a disciplina abrange ou afeta, hoje mais áreas de conhecimento e, assim, possibilita uma nova gama de estudos, incluindo preocupação diversas, como gênero, raça e etnicidade. A multiplicação dos objetos provocou um questionamento acerca do conceito de Belas artes, incluindo todos os objetos realizados pelo ser humano com vontade estética. O enfoque no estudo da imagem, por exemplo, aborda o papel delas, suas relações, valores e contextos sociais no passado e no presente. Pois a partir da imagem e o cuidado do pesquisador relativamente a ela questiona-se seu impacto estético-político, questão importante, no caso do *graffiti*.

Segundo Hans Belting (2011), as imagens nascem da simbolização, são construídas para apresentar indivíduos e sociedades, marcar histórias a partir de figuras, simbolizar culturas, emoções e status sociais. Dessa forma, a imagem pode ser descrita como uma experiência histórica que se reconfigura a partir do tempo, das pessoas e de suas dinâmicas sociais. A imagem pode ser instrumento de revelação das características mais singulares, significativas e de expressões importantes da sociedade que a produz e apresenta. A prática da imagem como símbolo também pode ser percebida, segundo o autor, como uma forma de animar e dar valor a grupos de indivíduos de determinadas corpo social.

Belting (2011) traça uma linha histórica, a qual revela que a imagem está presente desde o antigo império no culto aos mortos egípcios. Pode-se dizer, portanto, que a imagem surge a partir da necessidade de representação, denotação, ou seja, ela nasce das práticas sociais com intuito de projeção da vida. De alguma forma não precisamos ir tão longe para entender a imagem como algo vivo e potente. Ao pensarmos a fotografia, por exemplo, quando nos é perguntado: tu tens coragem de rasgar alguma imagem de pessoas queridas? A resposta é em sua maioria que não, que não rasgariam, de fato, hesitamos em fazer algo

que nos simboliza a perda mesmo que ela seja apenas no papel. A imagem não possui vida, mas de alguma forma nos representa vida a partir da emoção que depositamos nela.

Segundo Etienne Samain (2014), a imagem é mais do que um objeto de estudo, ela é a integração do imaginário humano individual e social. A imagem é, para o autor, parte totalizante do real, pertence à cultura e à identidade. De acordo com Samain (2014), a imagem complementa o texto e elabora um outro discurso antropológico. Para afirmar isso, ele cita Ernst Gombrich:

Se considerarmos a comunicação do ponto de vista privilegiado da linguagem, vamos descobrir que a imagem visual é sem igual no que diz respeito a sua capacidade de despertar, que sua utilização para fins expressivos é problemática e que, reduzida a si – mesma, a possibilidade de se igualar a função enunciativa da linguagem lhe falta radicalmente (SAMAIN apud GOMBRICH, 2014, p.9)

Samain (2014) desenvolve a partir desta ideia uma visão crítica e poética sobre como analisar a imagem nas disciplinas humanas. Rigoroso, o autor levanta questões relevantes sobre como utilizamos a fotografia, questiona até que ponto podemos fotografar e olhar para o outro, defini-lo, e, definir sua identidade a partir da fotografia. De acordo com essa ideia, procurei refletir sobre como é possível analisar imagens dos *graffitis* negros, seu contexto urbano e efêmero dos muros. Pergunto: como enunciar possíveis representações políticas e sociais a partir de um quadrante?

Não pretendo hierarquizar ou depositar valores entre elas, mas identificar e questionar se há potências políticas e identitárias devido à sua presentificação da figura e cultura afrobrasileira, do meu ponto de vista e dos limites me impostos e impostos a mim.

Como exemplo dos limites lembro-me que em uma das minhas inserções ao campo foi me perguntado se eu gostaria de fazer um *tour* pelo bairro a fim de observar os *graffitis*, respondi que sim e meu interlocutor chamou mais uma pesquisadora (jornalista) que estava no local e caminhamos todos juntos. Eu estava com uma câmera fotográfica, mas optei por não fazer registros por dois motivos: o primeiro porque não tinha perguntando se podia e isso poderia ser resolvido rápida e tranquilamente, mas, aí vem o segundo motivo que, seria também porque eu queria me atentar de forma muito cuidadosa e atenciosa aos diálogos, às pessoas, e vivenciar melhor o ambiente para depois cuidar das fotografias. A outra pesquisadora deu partida nos cliques desde os nossos primeiros passos. Em alguns momentos senti imensa vontade de registrar os *graffitis*, mas percebi um desconforto do interlocutor em relação às fotografias tiradas pela minha colega e resolvi que não era o

momento de pedir licença para tal. Mais tarde fomos convidadas para almoçar com os grafiteiros. Durante o almoço minha colega pesquisadora que chamarei de Maria colocou a mão no cabelo *black* de uma das integrantes do coletivo de *graffiti*. Pronto! Já havia se estabelecido uma situação um tanto constrangedora devido à falta de atenção às falas do interlocutor no nosso *tour*, visto que aparentemente ela direcionou maior atenção ao registro fotográfico, e, aí veio esse momento do toque... o momento e toda a situação após suas mãos no cabelo da menina fez com que a coisa toda ficasse um tanto quanto mais desagradável. Todos sentados almoçando e a frase sai: “Você não pode colocar a mão no cabelo dos outros sem pedir licença” (sic). Outra: “Ela não prestou atenção em nada que falei, vem aqui e só quer tirar fotos” (sic). Várias outras falas repudiaram o comportamento de Maria que saiu da sala onde as pessoas almoçavam e voltou para a rua extremamente envergonhada.

Quero com isso dizer que eu poderia ter pedido licença para fotografar, mas a opção da escuta foi essencial, pois me colocou na posição de respeito e compreensão, imprescindíveis para o momento e para o real trabalho desenvolvido, para entender o que pretendiam, quais eram os propósitos com aquela arte. De certo que não houve um método pré-estabelecido, mas um cuidado em como agir. Poderia ter dado certo de outras formas, mas acredito importantíssimo olhar e ouvir os “donos do espaço” antes de qualquer segundo passo. Ainda que os olhares e sensações sejam subjetivas, é importante não ultrapassar pensamentos e definições de situações as quais já possuem algum valor. A produção de crítica, apesar de ser válida, não pode resultar do meu ponto de vista enquanto pesquisadora. É, portanto, necessário respeitar o outro suas ideias, concepções e imposições.

Não é equivocado dizer que o mundo é visível devido à imagem e que, a partir dele, podemos observar os sujeitos históricos. A imagem é parte integrante do universo visual significativo e simbólico do nosso cotidiano. Apesar de silenciosas, algumas imagens podem ser eloquentes. Se pensarmos na descrição a partir do olhar, é preciso ter consciência de que elas apresentam muito mais do que somos capazes de enxergar. Quanto mais se estuda os contextos em que elas surgiram – no meu caso o espaço em que estão apresentadas e sua eventual segregação, conflitos inerentes e práticas urbanas – mais elas poderão expressar assim como mais compreensão teremos sobre os artistas e suas possíveis intenções.



A linguagem da imagem é operante, possui valor ideológico e procura interpelar o espectador. Ela é capaz de levar ao entendimento, contudo, também pode levar na contramão do que é real e é justamente neste ponto que a pesquisa buscou trabalhar. Pois o trabalho consistiu em levantar e comparar as imagens encontradas nas ruas com outras presenças e representações culturais como publicidades. Procurei destacar, com isso, as variações de como a imagem de negras e negros são apresentadas e como se diferenciam ou não da negritude. Em que momento elas se inserem na sociedade e como operam no cotidiano.

Segundo Peter Burke (2017), as imagens não são apenas reflexos de uma época, mas extensão de um contexto social. Por isso, a necessidade de analisá-las munido de dados relativamente à sua contextualização sócio-política. O autor salienta que o pesquisador deve estabelecer métodos de pesquisa os quais partem de questionamentos específicos. Ou seja, deve-se levantar perguntas sobre o objeto acerca do tempo em que foi criado, sua função, formula, significados e os valores para a sociedade que o desenvolveu.

Para W.J.T Mitchell (2005) as imagens são objetos subjetivados, dotadas de poder social ou psicológico. A partir do questionamento: O que querem as imagens? o autor realiza um levantamento histórico e, em diálogo com a contemporaneidade, descreve a forma de apreensão da imagem no passado e presente; busca entender o seu papel na relação do artista que a produz, da arte em si e, por conseguinte como (e se) ela afeta o espectador. De forma retórica e com aspecto crítico Mitchell (2005) defende que a imagem pode ser considerada como fetichismo visto que carrega em si um animismo, isto é, práticas que dão vida a objetos inanimados. A imagem para os historiadores da arte, segundo o autor: são objetos dotados de cores e sentimentos, portanto, carregadas de agência e de desejo (MITCHELL, 2005, p.168). Sua discussão se estende na afirmativa de que “a alegação que vivemos em uma sociedade do espetáculo, vigilância e simulacro não é uma mera intuição cultural” (MITCHELL, 2005, p. 169).

Pensando na imagem como instrumento capaz de reprodução e carregada de valores singulares, Mitchell (2005) consagra a ideia conflituosa em entender o porquê do fetichismo ter sido tão bem realocado no presente:

Não há nenhuma dificuldade, portanto, em demonstrar que a ideia de uma personalidade das imagens (ou, no mínimo, um animismo) encontra-se tão viva no mundo moderno quanto outrora em sociedades tradicionais. A dificuldade está em saber o que dizer a seguir. Como as atitudes tradicionais frente as imagens

idolatria, fetichismo e totemismo – são recolocadas na sociedade moderna. Seria nossa tarefa, como críticos da cultura, desmistificar essas imagens, destruir ídolos modernos, expor os fetiches que escravizam indivíduos? Ou seria nossa tarefa discriminar o verdadeiro do falso, o saudável do doentio, o puro do impuro, imagens boas de imagens más? Será que as imagens são um terreno onde ocorrem disputas políticas, onde uma nova ética pode ser articulada? (MITCHELL, 2005, p. 170)

Em afirmativa de que a imagem, de fato, possui conteúdo de intervenção política na sociedade, o autor lança exemplos a fim de demonstrar olhares progressistas em relação a atuação social que as imagens apresentam e como são dotadas de manipulação:

Na crítica política da cultura visual: o cinema hollywoodiano constrói a mulher como um objeto do “olhar masculino”; as massas iletradas são manipuladas pelas imagens da mídia visual racista; museus de arte são uma forma híbrida de templo religioso e branco, nos quais os fetiches da mercadoria são exibidos em rituais de adoração pública, designados a produzir mais valia estética econômica. (MITCHELL, 2005, p. 170)

Ao levantar a questão imagem e raça o autor traz a reflexão de Frantz Fanon em relação a negritude. De acordo com Mitchell (2005), há uma violência ocular entre o racismo e o objeto visual o que ocasiona uma ideia de “abominação e “adoração” em que, para Fanon, serve como exercício das técnicas de dominação posteriormente seguida por desejo e ódio. (MITCHELL, 2005, p. 172).

A partir dessa citação apresento agora os passos nos quais desenvolverei melhor as discussões levantadas até aqui. Na segunda parte, capítulo 1, realizo um panorama sobre a história de São Paulo sob ponto de vista da contextualização das Negrafias tendo como início a chegada dos negros africanos, o processo de industrialização e marginalização da população negra, a relação das mulheres negras nesta cidade, os bairros negros paulistanos, os resquícios atuais da escravidão, as ações culturais que remodelam a cidade e constroem outras dinâmicas em relação ao movimento e pensamento negro. Nesta parte, destaca-se a relação das mulheres negras com a cidade, referenciando algumas autoras importantes, tanto brasileiras como estrangeiras.

A terceira parte, capítulo 2, traz um ensaio acerca do *graffiti* relacionando sua história através da estética negra. Em seguida, o próximo capítulo desta dissertação apresenta os bairros, becos, ruas e muros nos quais eu me coloco enquanto personagem dos meus caminhos de passagem. No capítulo seguinte, ensaia-se sobre o ato peripatético de correlacionar sentidos (ver/sentir/tocar) nos caminhos dos *graffitis* na cidade de São Paulo. No capítulo final, destarte as Negrafias nestes percursos – essa produção da imagem das/os

negras/os nos espaços públicos – refletindo, analisando e construindo entendimentos sobre arte, estética negra e a questão política incutida em todo o movimento urbano e social.



# 1. SÃO PAULO NEGRA

## 2. São Paulo Negra

*Venha até São Paulo ver o que é bom pra tosse  
Venha até São Paulo dance e pule o rock and rush  
Entre no meu carro vamos ao largo do Arouche  
Itamar Assumpção*

São Paulo é terra de vários povos, aqui se encontram todos os credos, etnias e culturas. A quantidade de arranha-céus, a circulação densa e ininterrupta de carros e pessoas, os bares, lojas e mercados abertos 24 horas apresentam a São Paulo que não dorme, megalópole do crescimento, e há quem a chame de “terra das oportunidades”! Formada por 39 municípios, com aproximadamente 19 milhões de pessoas, estas vindas dos mais diversos lugares, essa cidade caos, é a cidade do amor e do desamor. Parafraseando o cantor de rapper Criolo, São Paulo é lugar onde “a ganância vibra, a vaidade excita”. Mas se engana quem pensa que São Paulo já nasceu assim, gigante, elegante, cheia de pompa e possibilidades diversas. Houve dedicação e muito trabalho para que a cidade atualmente ocupe *status* quantitativo e qualitativo no cenário mundial econômico. Construída a partir de escombros de histórias pautadas pela segregação e exclusão, São Paulo registra um presente que possui marcas e permanências relevantes do passado.

De forma sumária procurarei agora apresentar São Paulo, a fim de estabelecer uma ligação possível para uma compreensão crítica em relação às camadas sociais conhecidas como centro e periferia, traçando, ainda, um paralelo para a presença massiva do *graffiti* em locais que pertencem a percursos pontuais percorridos pela autora. Qual a relevância dessa arte na cidade e o porquê de sua insurgência?

Limitada pelos vales dos rios Tamanduateí e Anhangabaú, São Paulo, era durante quatro séculos apenas uma aldeia. Seu crescimento se deu principalmente no século XIX com a produção do café. Anterior à indústria cafeeira e, mais tarde, a férrea, São Paulo não passava de uma pequena vila liderada por padres e com população indígena escravizada. Os indígenas, além de escravizados, eram também utilizados como objetos de ganhos, ou seja, os jesuítas vendiam nos em mercados de escravos. Esta atividade lucrativa, e bem frequente, resultou no surgimento das bandeiras<sup>11</sup>, no século XVII.

---

<sup>11</sup> Homens do período colonial, que, procuravam e sequestravam negros e indígenas para escravização e buscavam ouro e prata a fim de produzir riquezas. Os bandeirantes possuem histórico de violências e assassinatos, mas ainda assim são condecorados e representados em diferentes bairros da cidade de São Paulo; homenagens como nome de ruas e estátuas ocupam visibilidade de grande porte na cidade, a saber o Monumento das Bandeiras, defronte ao parque mais importante de São Paulo: Ibirapuera. O nome Ibirapuera

A presença negra, em São Paulo, se dá a partir da expansão da produção do café e da necessidade de mão de obra para ampliar o trabalho e, obviamente, o capital. Dessa forma, a mão escrava africana, e mais tarde afro-brasileira, colaborou para o alavancamento da produção e, por conseguinte, para o crescimento econômico. São Paulo só se tornou o maior centro econômico da América do Sul com a produção cafeeira e, posteriormente, com as indústrias e o setor viário. Ainda como província, São Paulo era ocupada, basicamente, por casas de taipas e plantações de sustento, registrando um número populacional de aproximadamente “20 mil habitantes”. (SCHWARCZ, 1987, p.41)

A acumulação de riqueza, advinda da produção cafeeira, possibilitou que a cidade implantasse fábricas de tecelagens e de produção alimentícia. Com isso, o número de habitantes dobra, pois, devido à necessidade urgente de mão de obra, São Paulo recebe um grande contingente de imigrantes europeus, os quais formam as primeiras colônias na cidade. A arquiteta urbanista, Raquel Rolnik (1989), afirma, em seu texto “Territórios Negros”, que no ano de 1886 o número de habitantes da cidade alcançou a marca de 50 mil, sendo 25% deste número composto por estrangeiros. Ainda, de acordo com a autora, no ano de 1872 a população negra da cidade era constituída por 12 mil negros libertos e escravizados, conquanto esse número foi diminuindo rapidamente nos anos seguintes. Assim, em 1893, eram menos de 11 mil em uma cidade de 65 mil pessoas. Tais dados mostram um crescimento populacional significativo, mas, além disso, nos revelam um embranquecimento da cidade, assim como a formação de um espaço territorial capitalista onde a enorme desigualdade apresenta um forte componente racial.

A escravidão, até então utilizada pelos fazendeiros, é rapidamente excluída do sistema de trabalho urbano e, dessa forma, toda atividade de trabalho, antes realizada pela população negra, passa a ser efetuada por brancos europeus recém-chegados à cidade. É importante lembrar que, com a abolição da escravatura, negros escravizados ou livres chegaram a ocupar diversos cargos de trabalhos. Contudo, após a abolição esses negros foram preteridos pelos europeus, que passaram a ocupar todos os empregos disponíveis.

Com subsídios do governo de São Paulo, os imigrantes chegavam e ocupavam postos e profissões negadas à população negra liberta. E, mesmo não subsidiados pelo

---

possui significado indígena – nome do Tupi Guarani, madeira e paus. O que fica em questão é como homenagear um povo indígena e, no mesmo lugar circunscrito, também homenagear seus assassinos. Fato esse que devemos contestar ou, minimamente, refletir, não só para a dualidade presente, mas pelo fato de homenagearmos pessoas com comportamentos cruéis e violentos. Nesse prisma, questiono a formação educacional e o pensamento das populações afro-brasileira e

governo, um número grande de imigrantes vinha espontaneamente trabalhar em terras paulistas em busca de melhores condições de vida. A presença dos imigrantes em São Paulo fazia parte da política de embranquecimento adotada no país, segundo a qual se pensava que seria possível o crescimento e as mudanças culturais civilizatórias e, com isso, um desenvolvimento maior da nação. A presença dos europeus era de bom grado, sustentada e mantida na ordem trabalhista e com respaldo dos donos de terras. Consequentemente, a marginalização da população negra se tornou cada vez mais evidente.

Tais afirmativas se confirmam com o trabalho de Florestan Fernandes. Convidado por Roger Bastide para realizar uma pesquisa patrocinada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO, em 1955, a qual tinha como objetivo analisar o suposto caráter democrático das relações raciais no Brasil, Florestan Fernandes (1955) iniciou um trabalho importante averiguando dados estatísticos sobre a população negra e mulata da cidade de São Paulo. Seu trabalho segue uma linha histórica do Brasil que analisa os fatos ocorridos no país desde o período colonial até os anos 1960. O convite e a realização do estudo iniciou uma empreitada para um trabalho contínuo sobre o tema pelo autor.

A pesquisa encomendada tinha a intenção de compreender a integração entre os distintos grupos raciais do Brasil. O país outrora visto como o símbolo da igualdade e harmonia racial se distanciava do Apartheid presente na África do Sul e de conflitos raciais legitimados por leis nos EUA. Eis o problema brasileiro: como não havia leis e instrumentos legais para categorizar e classificar o racismo, ações racistas eram veladas e discutidas de forma geral como inexistentes. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido por iniciativa da UNESCO, além de escancarar o preconceito racial, tinha como propósito indicar soluções para a diminuição ou o desaparecimento do racismo.

A pesquisa chegou à conclusão que os grupos raciais se posicionam de forma distinta na sociedade brasileira. Fato que demonstra o preconceito racial e a discriminação dos brancos para com os negros. Isso porque os negros, segundo o autor, estariam então ocupando lugares inferiores na distribuição social de classes do país. Não obstante, a obra de Florestan, além de evidenciar as diferenças de classe procurou desconstruir o mito da “democracia racial” brasileira. Fernandes (1955) escreveu que o país apresentava um cenário simbiótico, no qual havia uma persistência do arcaico no mundo moderno, considerando que as desigualdades e a marginalização da população negra é resultado exclusivamente dos resquícios da herança escravocrata.

Segundo Fernandes (1971), o Brasil apresenta um cenário desigual na integração do mercado de trabalho, onde o negro aparece ocupando um papel de subordinação e dependência. O autor escreve que a falsa consciência de classe é a responsável por uma alienação e cristalização de pensamentos críticos e análises sobre a sociedade brasileira. O autor explica que a expansão da marginalização da população negra se dá com a chegada dos imigrantes no país, imigração essa estimulada pelo governo brasileiro no período da República, a qual preferiu brancos no mercado de trabalho, ocasionando à população negra uma participação subalterna e de dependência. Contudo, o autor ressalta também que a preferência pelos imigrantes no mercado se justificava à época por um problema de adaptação dos negros a um novo sistema de ordem social.

Para Fernandes (1971), os negros recém libertos ainda não estavam preparados social e psicologicamente para as mudanças sociais, econômicas e políticas. Portanto, não conseguiam competir com os imigrantes, visto que esses já estavam adaptados ao sistema de competitividade, e/ou eram vistos como capacitados para ocupar determinadas funções: “o negro deverá antes ser assimilado à sociedade de classes, para depois ajustar-se às novas condições de trabalho e ao novo status econômico político que adquiriu na sociedade de Classes.” (FERNANDES; BASTIDE, 1971, p.71-80).

A exclusão do negro, segundo Fernandes (1978), ocorre, por assim dizer, devido à abolição da escravidão e toda sua estrutura, a qual não se preocupa com a integração, que, de fato, acontece de forma lenta e com segmentos desiguais. Contudo, o autor defende a ideia de que a partir da integração do negro na sociedade a questão racial iria se perdendo, logo deixaria de ser um problema na sociedade brasileira. De forma geral, o autor apresenta a modernização da sociedade brasileira, cuja estrutura produtiva ocorre após a abolição da escravidão, e em decorrência disso há o contrato de trabalho de imigrantes, fato decisivo na marginalização da população negra e apresentação clara da mudança social advinda da mercantilização econômica.

O autor nos faz compreender a sociedade brasileira a partir dos rastros, das decisões tomadas no passado, que refletem a vida social, política e econômica atual do país. Sua análise está centrada no caso brasileiro, que é apresentado como uma realidade complexa e diferenciada. Essa complexidade advém da tese de que o Brasil, assim como toda sociedade com desenvolvimento industrial recente e intenso (em certo nível), porém dependente, ter realizado uma releitura do capitalismo. O autor explica que seria muito mais fácil para um sociólogo entender uma sociedade se fizesse a leitura exatamente como a original, pois



bastaria entender o capitalismo clássico através do qual teria entendido todas as outras. Mas quando o mundo subdesenvolvido cria outras formas de se manter no mercado mundial, baseando-se no modelo econômico vigente, aí é posto um desafio: compreender as peculiaridades dessas “outras formas”.

Deste modo, buscando elementos do passado colonial, Fernandes (1978) faz uma espécie de dossiê histórico, concomitante com a análise sociológica, visando compreender como o capitalismo se constituiu na sociedade brasileira e o que produziu suas peculiaridades. O estudo inicia com o período colonial, quando a inserção da economia brasileira no mercado mundial foi modificado no quadro de laços coloniais e o caráter econômico sobressaiu ao jurídico-político. Entretanto, o autor esclarece que o caráter econômico teve efetiva importância no processo de inclusão do Brasil na economia mundial quando ocorreu a emancipação política e a criação de um estado nacional independente. Foi, portanto, a independência que marcou a idade moderna do Brasil, porém, esse processo foi abrupto e absorveu as instituições econômicas de maneira desordenada. Nesse cenário entraram as particularidades do mundo subdesenvolvido, sendo umas das mais perceptíveis e analisadas a presença do arcaico e do moderno e a direção e montagem do setor econômico por interesses e organizações estrangeiras.

E é também nesse contexto capitalista que a cidade de São Paulo participa na submissão e marginalização da população negra. A partir da coleta de dados em São Paulo, Fernandes (1955, p. 17-67) contraria a ideia de uma democracia racial, revelando que a pós-abolição impossibilitou à população negra uma integração na sociedade de classe. A prática discriminatória estava constantemente presente. Para dar um exemplo, Fernandes (1955) cita os subempregos da população negra, assim como seu preterimento em relação a contratos de trabalhos resultado da ideia racista de que o negro era inferior e potencialmente selvagem, que se manteve durante os anos e colaborou para a ausência de oportunidades trabalhistas que acabaram sendo, para a população negra, inviáveis e impossíveis de serem alcançados. De acordo com Fernandes, (1955) a população negra foi vista como malandra e vagabunda. Mas acaba afirmando tais afirmações, pois, a partir de suas pesquisas identifica que há um número relevante de homens desempregados e em situações de ócio. Outra questão que Fernandes (1978) trabalha é a ausência de companheirismo e solidariedade da população negra. Para isso, escreve sobre as mudanças no contingente de negros residentes de favelas, explicando que essas ocorrências causavam distanciamento acerca da causa de transformações sociais:

[...] parece que as facilidades sufocaram o interesse do negro e do mulato pela afirmação como e enquanto categoria racial. Ao mesmo tempo que negligenciam os movimentos coletivos, empenham-se cada vez mais em tirar proveito individual da situação existente. Preocupam-se com o “preconceito de cor” com seus efeitos perniciosos e com sua erradicação da sociedade brasileira. Porém, de imediato, não traduzem preocupações dessa espécie em atitudes ou comportamentos inconformistas coletivos nem acreditam que seria viável extirpá-lo por meio de iniciativas unilaterais dos “homens de cor”. (FERNANDES, 1978, p. 139)

Fernandes (1978), ainda que considere a ausência de ações por mudanças de vida para com a população negra, escreve sobre grupos formados por negros que começaram a cobrar justiça e igualdades de direitos, as frentes negras de luta. Contudo, é importante observar que alguns pontos do autor colaboram para a formação de características genéricas, ou seja, ele não leva em conta o processo massificador de exclusão da população negra em todos os níveis de integração social, assim como a construção psicológica imersa a um longo processo de direitos negados, de fato, por séculos.

De acordo com Fernandes (1978, p.175), o processo de inserção do negro no mercado de trabalho ocorreu entre 1939 e 1945, possibilitando uma mudança no cenário do qual o negro estaria presente tanto na produção quanto ganho econômico. Nesse sentido, Clóvis Moura (1992), contemporâneo aos estudos clássicos citados, oferece um olhar mais singular e mais direcionado a uma outra forma de compreensão da história do Brasil colônia e da situação do negro escravizado e após a abolição da escravatura. Moura (1992), também adepto ao marxismo, revela que a história nacional deve ser apresentada a partir do cerne: raça e classe. Afirma que a história brasileira está intrinsecamente ligada aos negros. No entanto, mesmo após a abolição da escravatura, a população negra continuou excluída e marginalizada – tratada como incapaz de ocupar situações empregatícias remuneradas. Ou seja, embora tenha saído do processo de escravização, a marca “cor” colocava a população negra em condição estigmatizada e ainda condicionada ao registro de escravidão.

Se antes a população negra circulava na rua, ou seja, nos pontos centrais de encontro para a construção de suas identidades, avaliação e presentificação de sua cultura, cultos e diálogos, com a chegada dos imigrantes passaram a ocupar empregos subalternos em um número reduzido de possibilidades e, para além da falta de trabalho, as mudanças no zoneamento social eram cada vez mais constantes e eles cada vez mais empurrados para às margens da cidade. As tensões na vida urbana ocasionaram lutas pela sobrevivência, pelo trabalho e para conseguir o existencial da vida. Cortiços, casas amontoadas de famílias

negras e pobres começaram a se estabelecer na cidade, resultado da expulsão, gentrificação e política eugenista presente na época.

Os trabalhos desenvolvidos por Florestan Fernandes revelam que as possíveis mudanças no cenário entre brancos e negros só ocorreriam a partir de uma reconstrução na educação. O autor acreditava que a compreensão das relações que estruturam a sociedade brasileira tinha como arquétipo a cultura da população branca, pois ela era a detentora do conhecimento escolar. A contrapelo dessa teoria, Hasenbalg (2005) ressalta que a população negra no Brasil não era marginalizada apenas por conta da estrutura escolar ou falta de escolaridade, ainda que ela contribuísse para isso, mas, a priori, pela cor da pele, ou melhor, por questões raciais.

Em termos gerais, podemos diferenciar que para Florestan Fernandes o preconceito de raça reduz-se a um preconceito de classe, e resulta da contínua alienação cultural fundada no período escravagista, enquanto par Hasenbalg a desigualdade não pode ser entendida como resultado das relações de classe e “apenas” resquício escravocrata, visto que os negros e brancos nas mesmas condições sociais ainda tinham oportunidades e chances diferentes na sociedade competitiva:

[...] os negros sofrem uma desvantagem competitiva em todas as etapas do processo de mobilidade social individual. Suas possibilidades de escapar às limitações de uma posição social baixa são menores que as dos brancos da mesma origem social, assim como são maiores as dificuldades para manter as posições já conquistadas (HASENBALG, 2005, p.177).

Assim, o autor assume que o racismo contemporâneo tem ligação direta com o período escravocrata. Contudo é a partir da industrialização que a sociedade moderna elabora novas faces do racismo, ou seja, uma forma de excluir uns e incluir outros, sendo o negro excluído do mercado de trabalho e da entrada no processo de escolarização. O trabalho de Hasenbalg (2005) possui, portanto, uma discussão racial, da estrutura social, de classe e do sistema de estratificação social.

Carlos Hasenbalg (2005) consegue, assim, apresentar uma dimensão mais ampla em relação à questão racial, tendo sua teoria comprovada nos dias atuais: o racismo é estruturante na nossa sociedade e não se limita à questão de classe. No entanto, temos que considerar as importantes contribuições de Florestan Fernandes para o tema e compreender que ao longo de sua trajetória o autor teve possibilidades de amadurecer determinados posicionamentos sobre a questão racial e não as engessou.

De acordo com o historiador Carlos José Ferreira dos Santos (1998), a população negra na época pertencia a um núcleo de pobres trabalhadores nacionais que, ironicamente, recebeu como devolução de anos de suor e construções de riquezas, o preterimento. Só não foram totalmente esquecidos e excluídos devido às necessidades de mão de obra nas diversas atividades rotineiras: ainda precisava-se de quem atuasse nos serviços domésticos e se ocupasse das vendas e carroças ambulantes.

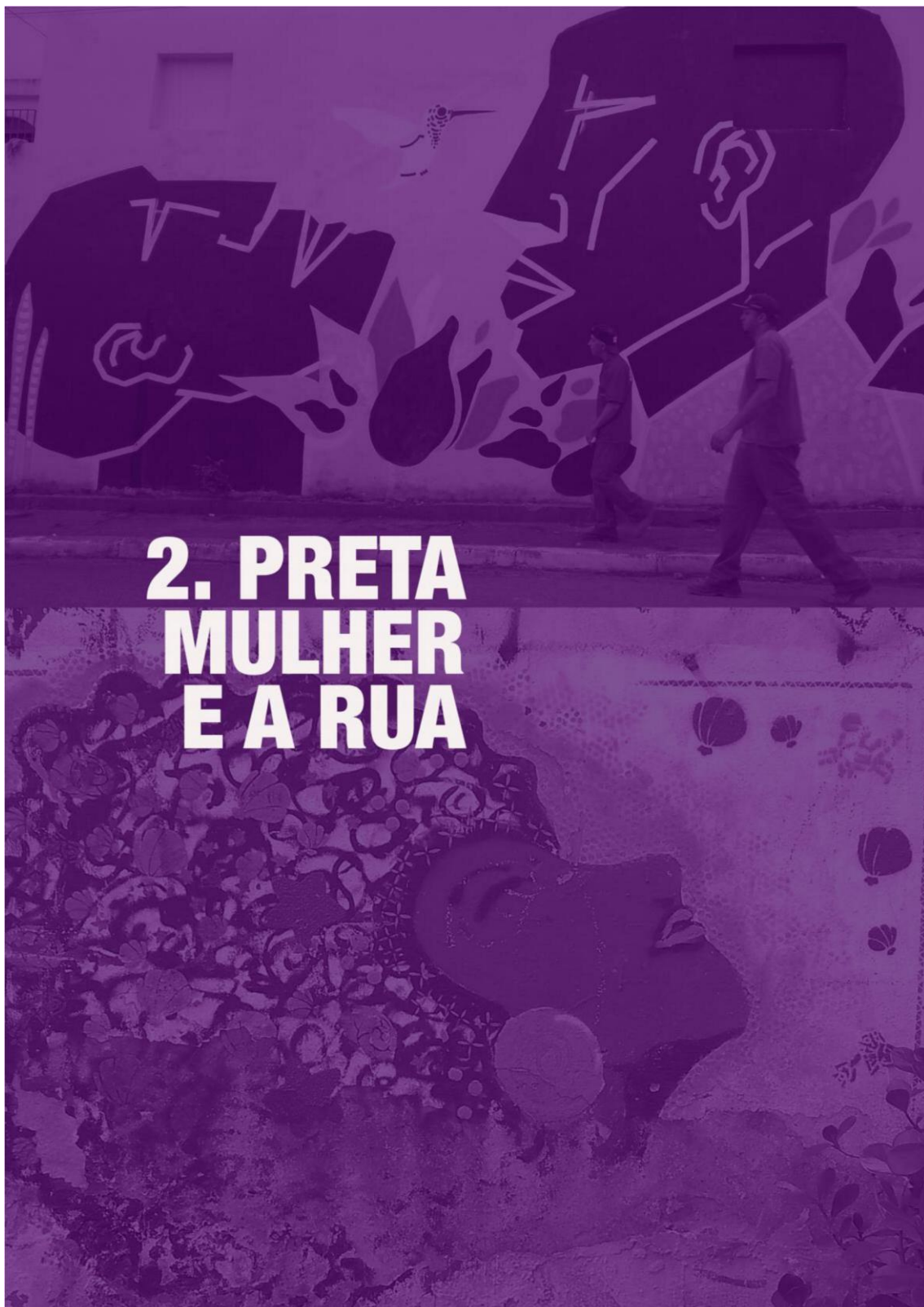
As colônias formadas por imigrantes europeus foram se instalando e gerindo bairros majoritariamente operários localizados, nas várzeas próximas às indústrias férreas, a saber: Belém, Mooca, Lapa e Bom Retiro. Em contrapartida, bairros aristocráticos também emergiam sobre colinas secas, excelente iluminação e largas avenidas, com residências elitizadas na Avenida Paulista, em Campos Elíseos e Higienópolis. Como resultado, São Paulo, como outras cidades potentes do país, possui um traço forte de desigualdade social. O surto da urbanização, junto com o processo de modernização, ou seja, serviços de iluminação, esgoto, pavimentação, entre outros, deixou marcas profundas na cidade onde a segregação é marca fixa. Territórios distintos determinam onde cada classe social deve estar.

A São Paulo do século XXI é, assim, fruto da exclusão da população negra aqui residente, da administração municipal pautada na discriminação, em que a gestão se ocupava (e se ocupa até hoje) em aplicar recursos apenas para classes sociais elevadas. Onde a verticalização, ocorrida entre meados da década de 50 e meados da de 70, fez eclodir o zoneamento, reiterando a exclusão e segregação espacial, a partir da renda e da cor. Tal segregação, massiva e histórica, da cidade leva-nos a entender que a metrópole paulistana pode ser definida como um mosaico. A heterogeneidade é o grito estridente para o reconhecimento da violência e dos enclaves apresentados em toda essa urbanidade fragmentada, na qual todo o ocular nos leva a bolsões de miséria e pobreza, ao contraste das favelas e periferias com os muros, os arranha-céus e os condomínios que mais parecem fortalezas. Contudo, mesmo diante dessa disparidade socioeconômica e com todo o processo de segregação, assim como a tentativa infértil do total isolamento da população negra em São Paulo, a cidade amanhece e adormece preta. É Márcio Macedo (2007) quem nos traz a ideia de uma São Paulo preta em movimento. Em estudo sobre festas *blacks* na cidade, ele observa a interação que se distancia e se aproxima justamente devido ao pertencimento racial. O autor, ao focar a questão do espaço, reflete sobre uma

sociabilidade negra imbricada na construção identitária e em distinções sociais no próprio grupo racial.

Macedo (2007) sugere que o *rap* pode ser considerado como ferramenta para possíveis transformações sociais. Discutindo a base e estrutura social e territorial negra da cidade de São Paulo, o autor escreve que os movimentos artísticos do *rap*, *hip hop* e *graffiti* são ações que politizam e movimentam jovens a adentrar discussões que promovem a consciência racial.

Segundo o autor o *Hip Hop* surge em Nova Iorque, EUA, na década de 1970 em no meio da juventude negra americana e hispânica, juntos de outros elementos artísticos culturais, ele aparece como forma de liberdade, luta e movimentação política. Em São Paulo esse movimento ganha corpo na década de 1980 e 1990, grupos de jovens ocupavam a galeria 24 de maio, na estação São Bento do metrô para ouvir músicas norte americanas vindas dos movimentos negros do Bronx e, a dança, discussão, arte, *graffiti* e *rap* complementavam o movimento de discussão, coletividade e (re) territorialização negra na cidade.



## 2. PRETA MULHER E A RUA

## 2.1 Preta, Mulher e a Rua

Caminhar pela cidade de São Paulo é um desafio diário, caminhar por São Paulo, sendo mulher, é um desafio duplo e, sendo mulher preta, torna-se um desafio triplo. O Mapa<sup>12</sup> da Violência no Brasil, relativo a 2015, constituído a partir de dados unificados de pesquisas realizadas pela OPAS/OMS, pela ONU Mulheres e pela Secretaria Nacional de Políticas para Mulheres (SPM), aponta que, entre 2003 e 2013, o número de homicídios contra mulheres negras aumentou em 54,2%. Em relação às mulheres brancas, o documento apresenta que no mesmo período, houve uma queda de 9,8% no índice de homicídios. Não quero com isso reduzir a problemática de ser mulher em um mundo patriarcal, machista e, nem tampouco, fragmentar a luta feminina. Contudo, considero importante ressaltar que, em nossa sociedade, as mulheres brancas e negras não são tratadas da mesma forma, não somente em relação à violência, mas também à escolaridade, renda, situação empregatícia<sup>13</sup> e às afetividades. Esta situação evidencia que não é possível realizarmos um debate profundo e honesto acerca de gênero se desconsiderarmos a questão étnico-racial.

Devido a isso, enfatizo que a reconstituição do meu caminhar está assentada em três pontos, que considero importantes e interdependentes, não podendo, dessa forma, ser entendidos isoladamente. Primeiro ponto: o ato de caminhar, para mim, é sempre um prazer, pois poder respirar a rua é um exercício criativo, sensível e faz com que me sinta pertencente a diferentes espaços. Segundo ponto: caminhar, enquanto mulher requer muita atenção, pois certas violências cotidianas e constantes são oriundas do machismo e da misoginia. Terceiro ponto: caminhar politicamente, enquanto mulher preta e pesquisadora, requer coragem, pois é preciso ter uma voz ativa para se defender, cobrar, exigir e exercer os direitos femininos duramente conquistados, fazendo com que um simples passeio pela cidade seja um ato feminista e antirracista.

Em relação a estes três pontos, lembro-me de uma cena do documentário *Daquele*

---

<sup>12</sup> Para maiores informações sobre dados diversos em relação a situação da violência contra a mulher no Brasil. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/pesquisa/violencia-contr-a-mulherfeminicidios-no-brasil-ipea-2013/>>. Acesso em: 18 fev. 2019  
<<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia/violencias/violencia-e-racismo/>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

<sup>13</sup> Ver dados. Disponível em: <[www.ipea.gov.br/retrato/pdf/primeiraedicao.pdf](http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/primeiraedicao.pdf)>. Acesso em: 18 fev. 2019

*Instante até Hoje*<sup>14</sup>, sobre a vida e trajetória artística de Itamar Assumpção, no qual sua filha Serena Assumpção conta que, ao perguntar ao pai sobre o movimento negro, ele balançava todo o corpo e dizia: “eu sou o movimento negro”. Identifico-me com essa concepção de movimento, em que meus passos são um levante político negro e, mesmo que queira me desvincular da política, o simples ato de movimentar-me, ir de minha casa até a esquina, já pode ser considerado um ato político, pois não estar trancafiada é, de certa forma, uma afronta ao racismo diário. Circular com meu corpo negro nos espaços urbanos é resistir às imposições e às segregações do racismo, pois me faço presente em locais que, inclusive, não foram pensados para mim, como é o caso da universidade. Sendo assim, ser uma mulher preta e acadêmica constitui um contraponto a uma lógica social que busca impossibilitar o acesso democrático à educação superior no país.

Por contrariar tais estruturas e estar no espaço universitário, considero meus passos largos, o meu caminhar um ato revolucionário que me dá vontade de viver e de lutar. Ser estudante me permite “brincar” entre ser e estar, pois, embora não sendo, estou ocupando certos espaços. A universidade ainda é um território restrito à população pobre, principalmente preta, logo, restrita a mim. Contudo, me faço presente e apodero-me deste local. Dessa forma, no meu caminhar, há política, antirracismo, luta, busca por visibilidade e empoderamento feminino negro.

O ato de caminhar, sendo uma preta, estudante e feminista, resinifica o meu status diante de estruturas discriminatórias, ou seja, me anuncia e enuncia meu lugar de fala no mundo. Registro, neste texto, algumas singularidades das mulheres negras, principalmente daquelas de minha classe social, oriundas de famílias trabalhadoras e moradoras de bairros mais populares. Dessa forma, por entender que minha percepção sobre a academia está imbricada às minhas posições políticas, considero que a presença e o movimento do meu corpo conscientemente negro em um ambiente historicamente excludente não apenas questiona este espaço, mas também propõe-se a reconstruí-lo, ao me afirmar como um sujeito de conhecimento e de resistência, e não como um indivíduo coisificado e hiperssexualizado, como dita o imaginário racista.

Com isso, retorno a ideia de saber localizado de Haraway (1995), onde a construção da objetividade é parcial. E que todos os olhares advém de um corpo, portanto, toda visão

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=be2n1tpJjf0>.



é corporificada, por isso, exige-se dela uma posição a qual a localiza tanto socialmente, quanto politicamente.

Virginia Leone Bicudo (2010) afirma que o fato de alguém ascender socialmente, seja por meio dos estudos ou do trabalho, não apaga as marcas e as distinções sociais relacionadas à cor da pele dessa pessoa. Essa autora evidencia tal fato em uma pesquisa pioneira, realizada na cidade de São Paulo, na década de 1940, sobre os impactos psicológicos do racismo em pessoas pretas e pardas de diferentes classes sociais. Bicudo (2010), ao entrevistar negros de distintas classes sociais, identificou entre eles um forte sentimento de inferioridade em relação ao branco, independentemente da posição social ou dos ganhos materiais que estes interlocutores negros tivessem obtido. Segundo Bicudo (2010), essa internalização desse sentimento de autodepreciação, por parte da população negra, é uma decorrência direta do processo histórico de discriminação e de opressão racial que estas pessoas viveram. Dessa forma, para Bicudo (2010), a questão étnico-racial é um elemento decisivo, mais do que o da classe social, na busca por entendimento das características e dos problemas, das dinâmicas sociais brasileiras.

Segundo Bicudo:

Quanto mais subimos nas classes sociais, tanto mais aumenta a consciência de cor e tanto maior o esforço despendido para compensar o sentimento de inferioridade. Ao mesmo tempo em que se empenham em desenvolver valores pessoais, para eliminar a concepção desfavorável, procuram a autoafirmação na conquista da aceitação incondicional por parte do branco. Consequentemente resulta uma luta por status social mais árdua, dadas as barreiras das distâncias sociais na linha de cor. (...) obtêm ascensão social os indivíduos de cor dotados de inteligência e que desde a infância tiveram estímulos sociais nos contatos primários com brancos. Entretanto, a ascensão ocupacional não confere ao preto o mesmo *status* social do branco, consideradas as restrições demarcadas na linha de cor, ao passo que o mulato garante sua inclusão no grupo dominante, embora em sua personalidade permaneçam as consequências do conflito mental. (Bicudo, 2010, p.160)

Quando Bicudo nos fala que o “mulato garante seu lugar na classe dominante”, entendo que a discussão pontua o quanto o país se utiliza da padronização de cores e corpos ideais, concepção herdada de nossa construção escravista e com ela é um legado da democracia racial e da miscigenação como forma plausível para “melhorar” a raça e, consequentemente as esferas sociais do país. A pele mais clara, os cabelos menos crespos e os traços menos marcados por formas largas, possuem então uma maior facilidade, ou melhor, um menor incômodo, para circular em determinados ambientes, conquanto não acredito que a inclusão, aparentemente menos restrita, assegure uma garantia de

permanência tampouco possibilite uma posição de paridade comparada a população branca. O racismo é capaz de excluir e agregar negros a fim de esconder-se, isto é, ele escolhe os ambientes, momentos e pessoas para ocuparem posições. Contudo a integração muito bem elaborada não exclui o racismo incrustado na própria “integração”, nem fora dela.

Por exemplo, em 2014 a modelo Nayara Justino, mulher negra escura, modelo, foi escolhida em voto popular para representar a “globeleza”, musa do carnaval, mas como mulher negra escura com cabelos crespos, teve um alto índice de reprovação dos telespectadores que a ofenderam de forma excessivamente agressiva e frases racistas. A Rede Globo de acatou o pedido de seus espectadores e trocaram Nayara Justino por Erika Moura, mulher negra de pele clara e traços mais afilados, a mudança passou pelo crivo dos então espectadores. O que quero dizer com isso? Ambas as mulheres escolhidas para ocupar o cargo de musa do carnaval da globo são negras, contudo, uma mais escura que a outra. Ou seja, a preferência por peles mais claras dão ao público a ideia de miscigenação e, portanto uma ideia da aproximação com a branquitude e, assim, a concepção mais aceitável dentro do então padrão de beleza. Contudo, me parece que a beleza exaltada e direcionada a Erika Moura não se estende para outros momentos fora os dias de carnaval. Ou seja, não a vimos em campanhas publicitárias diversas, programas de TV entre outras formas que apresentassem sua imagem. Dessa forma a presença negra não está diretamente ligada ao poder de permanência nos variados postos que ocupam, assim como não apaga seu status “cor”. O caso de Nayara Justino e Erika Moura é apenas um exemplo para demonstrar que o racismo opera de forma sutil e, por isso, causa uma confusão identitária de pertencimento e não pertencimento social.

Lélia Gonzalez (1983), escrevendo sobre quais lugares as/os negras/os ocupam no imaginário da população brasileira, levanta que há a objetificação da mulher negra escura e a hipersexualização da mulher negra de pele mais clara. A autora levanta a problemática sobre lugares de pertencimentos e como eles funcionam na nossa sociedade, discutido o tema a partir do carnaval brasileiro, a escritora elabora um pensamento muito bem desenhado sobre como essa festa ocasiona uma confusão mental nas mulheres negras onde ora se veem como personagens principais da história, idealizadas, vistas, elogiadas, mas ao fim do evento são esquecidas, voltam para seus trabalhos subalternizados, são consideradas não tão bonitas e preteridas.

No caso discutido acima, nota-se exatamente isso, isto é, um apagamento rápido de um momento ilustre e privilegiado da mulher negra no âmbito social. Essa dualidade não

só atinge todas as mulheres negras, mas atinge de forma muito mais direta as mulheres negras de pele escura como Nayara Justino que, por sua vez, sofreu uma violência racial extrema, ainda que ocupando um lugar destinado a mulheres negras. A exclusão demarcada da mulher negra mais escura, mesmo em uma festa na qual é considerada de valor e para a valorização da cultura negra, nos mostra como a sociedade e sua construção cultural voltada ao “outro” é frágil e mentirosa.

Para Gonzalez (1983), a mulher negra escura não pode ocupar outros papéis na sociedade brasileira porque está sempre ligada à imagem solidificada da “mãe preta”, da mulher que cuida, dá amor, o lugar de mãe. Do outro lado, a negra mais clara, mestiçada, ocupa um imaginário focado na sexualização. A história e sua fixação na contemporaneidade prejudica outros rumos para as mulheres negras, que passam a ter caminhos mais longos e tortuosos para compreensão e aceitação de si. Com isso, mesmo ocupando lugares de prestígio a as/os negras/os não estarão condicionados a vantagens que os coloquem na posição “dominante” ou de igual as pessoas brancas, ainda que, inegavelmente, poderão ser mais “aceitos” em determinados lugares que as/os negros de pele escura.

A produção de discussão, compreensão e debates sobre os diversos assuntos sobre a população negra, mas especificamente a produção de pesquisa e trabalhos desenvolvidos por mulheres negras sobre a questão de gênero e raça, pode evidenciar questões de olhares singulares sobre elas mesmas, sentimentos e sensibilidades que possuem propriedade e lugar de fala dando, senão, visibilidade da atuação da mulher em todo o território nacional, tempo e história. Fernanda Kalianny Martins Sousa (2017) relata, por exemplo, que, ao pesquisar a trajetória da cantora Leci Brandão, notou que havia semelhanças entre sua própria história de vida com a da artista. O fato de Sousa (2017) ser, como Leci, uma mulher negra, faz com que ambas compartilhassem dificuldades, desafios e lutas, por meio desta ligação racial e de gênero. Neste texto relatarei minha interação com a rua (com seus transeuntes, artistas, artes e situações) a partir deste universo compartilhado de feminilidade e negritude.

Sousa (2017), ao escrever sobre Leci Brandão, cita Anne McClintock, esta defende que as categorias de raça, gênero e sexualidade não podem estar separadas no âmbito da pesquisa e da experiência, devendo ser entendidas “em relação entre si e através dessa relação – ainda que de modos contraditórios e em conflito” (SOUSA, 2016, p. 22 *apud* MCCLINTOCK, 2010). Sousa (2017) destaca a importância dos marcadores sociais das

diferenças, pois é a partir deles que se compreende e se apreende sobre o mundo real, levando em conta as especificidades “históricas e culturais” (SOUSA, 2016, p.22 *apud* STARLING & SCHWARCZ, 2006). Isto é, as questões de gênero e raça necessitam ser estudadas de forma conjunta, pois dialogam de forma intrínseca e enquanto marcadores sociais salientes que devem ser destacadas para esclarecimentos ou compreensões enquanto legados da história do país.

Sousa (2017), mulher negra e pesquisadora acadêmica, atenta-se para o recorte histórico sobre a mulher preta na academia, mais precisamente em seu campo de estudo, a Antropologia. E é nesse “balaio” que a autora traz o trabalho de Grada Kilomba (2010), uma pesquisadora negra cabo-verdiana. Kilomba (2010), segundo Sousa (2017), realiza uma discussão sobre a produção acadêmica daqueles que são considerados subalternos. De acordo com Sousa (2017), para Kilomba (2010) essa ação pode ser considerada como um ato político, pois ocorre um deslocamento da posição de objeto de pesquisa para o sujeito que a realiza. Dessa forma, quando uma pessoa negra passa a não ser mais o objeto de pesquisa, mas o agente da mesma, torna-se o porta voz de sua própria história e quebra, com tal ação, uma lógica advinda do processo colonial, rompendo com o silenciamento e subvertendo a visão da/o negra/o como sendo o “outro”, posicionando-o como “eu”, dando margem à questões como “Quem fala?” e “o que acontece quando falamos?” (SOUSA, 2017, p. 42, *apud* KILOMBA, 2010, p. 16).

Adriana Paixão (2015), ao trabalhar com a representatividade das mulheres negras no Teatro Negro, destaca a atuação das mesmas em todo o processo de construção e legitimação do mesmo, contudo, evidencia o quanto a imagem feminina negra foi, de certa forma, invisibilizada enquanto agente de resistência e luta no espaço artístico nas décadas de 1940 e 1950, gerando, então, uma lacuna na história e no nosso imaginário. De acordo com Paixão (2015), isso ocorreu devido ao ofuscamento provocado, parcialmente, por relatos masculinos, os quais lançaram uma névoa sobre todo o protagonismo e o movimento de luta das mulheres negras. Compreende-se, portanto, que não há uma ausência de resistência ou participação das mulheres negras nos mais variados âmbitos sociais do país, mas sim, estratégias de dominação que buscam invisibilizá-las.

Tais leituras levaram-me a um aprofundamento sobre quais foram as caminhadas das mulheres negras em São Paulo e como me encaixo nesse levante negro, no sentido de pensar como todas as mulheres negras de hoje podem de alguma forma se empoderar e florir em

uma caminhada um tanto mais macia, devido a outras mulheres que pouco são referenciadas ou a menos lembradas.

Kia Lilly Caldwell em seu artigo “Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil”<sup>15</sup>, escreve e compara a situação das mulheres do Canadá, Inglaterra e dos EUA às mulheres brasileira. A autora destaca em seu texto a invisibilização das mulheres negras no campo de estudos e pesquisas da mulher brasileira. Com o movimento de mulheres não brancas (*women of color*), a autora se atentou a avaliar se ele teve, ou não, interferência no processo de mudança, conscientização ou complementação aos movimentos de luta feministas no Brasil. De acordo com Caldwell (2000), a década de 1970 demonstrava uma reformulação sobre o que é ser mulher. Tal reformulação adveio da união de mulheres africanas, caribenhas e asiáticas que desafiaram modelos unitários de gênero e reivindicaram uma discussão sobre o que é “ser mulher” fora de questões hegemônicas. Sua luta relacionava e discutia as pautas femininas incluindo a questão de raça, etnia, classe e sexualidade, afastando, conseqüentemente, discussões unitárias pré-estabelecidas e tradicionais elaboradas pelas feministas brancas nas décadas de 60 e 70. Para elucidar sobre este novo movimento feminista a autora cita o trabalho de Patrícia Hill Collins, Debora King e Cheia Sandoval, as quais defenderam a multiplicidade da consciência, ou seja, a compreensão sobre norte americanas brancas e não brancas. Para a autora, a discussão sobre o feminismo e a especificidade das mulheres negras chegou tardiamente ao Brasil e teve, de fato, forte influência e inspirações nas lutas norte americanas.

A luta da mulher negra no Brasil adquiriu maior espaço no final da década de 70 para 80. Nesse período congressos, colóquios e outras atividades culturais de educação e pesquisas ganharam mais corpo no país. Já na década de 80 houve o Movimento de Mulheres Negras (MMN), o qual possui uma autonomização necessária para o crescimento das pautas femininas negras, onde se discutia a pluralização de identidades, espaço efervescente de diálogos, ideias e ações que atendessem as reais demandas desse grupo.

Cristiano Santos Rodrigues (2010) ao explicar o levante do feminismo negro, escreve que tal ação enegrece e sexualiza o movimento negro vigente, dando espaço para a tardia consciência do reconhecimento das mulheres enquanto sujeitos. Para Karina Fanny

---

<sup>15</sup> Artigo disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11922>>. Consultado em: 22 fev. 2019.

Fernandez Arias (2004), esse movimento demonstra o interesse das mulheres negras em discutir a questão de gênero e de brigar por seu direitos.

Pensando a mulher negra, na década de 80, Sueli Carneiro e Thereza Santos, escreveram *Mulher negra*, sendo este livro, de acordo com Caldwell (2010), um produto de análise, crítica e revelações mais completo sobre o status das mulheres negras no Brasil. Carneiro e Santos, durante o período de pesquisa, infelizmente, esbarraram na ausência de algumas informações e/ou informações incompletas sobre os períodos históricos e a presença e a atuação feminina negra no Brasil, alguns dados estatísticos foram retirados do censo nacional de 1970 e transcorridos no censo de 1980.

Atualmente, o Movimento de Mulheres Negras (MMN) está ativo e com diversas novas reformulações. Segundo Arias (2004), houve uma reordenação de pensamento necessária pelas diversas integrantes do grupo, seguindo o entendimento que há muitas diferenças entre as mulheres negras, como valores morais, identidades, questões socioeconômicas e políticas; algo que fora excluído em um primeiro momento e que levou a desentendimentos, descontentamentos e discussões.

Para além de congressos e do Movimento de Mulheres Negras (MMN) as mulheres negras brasileiras construíram algumas frentes de lutas feministas negras atuantes nas universidades, grupos artísticos e pontualmente em datas simbólicas como 25 de julho, data que se comemora o dia da mulher negra afro latina e caribenha; marcha das mulheres negras entre outros.

Em complemento ao tema, Maria Odila da Silva Dias<sup>16</sup> apresenta no artigo “Mulheres sem história” o seguinte panorama:

Sob o pano de fundo destas formas sociais transitórias é que se articulam papéis femininos propriamente históricos, de improvisação, mudança e vir a ser, dificilmente adaptáveis aos padrões hegemônicos de comportamento das mulheres das classes dominantes, e que pouco têm a ver com a identidade abstrata do conceito de "condição feminina", como se pudesse existir, universal e fixa... Estudar papéis sociais femininos dentro de uma conjuntura socioeconômica bem definida é um primeiro passo no sentido de devolver historicidade a valores culturais eivados de conotações ideológicas, que se têm por imutáveis e fixos. (DIAS, 1983, p. 32)

---

<sup>16</sup> Outro trabalho relevante da autora que evidencia a presença, trabalho, questões políticas e sociais da mulher no país, pode ser lido em seu livro, *O cotidiano e poder no século XIX*.

Essa reflexão traz experiências das mulheres pobres, negras, forras, escravizadas e livres, do século XVIII até os dias que antecederam a abolição da escravidão. Com o intuito de sobrevivência em uma cidade incipiente, de pobreza, porém, em consolidação econômica de crescimento, as mulheres tinham seus espaços sociais demarcados. Através de um levantamento de dados adquiridos em revistas, jornais e registros municipais, Dias (1983), revela depoimentos de viajantes, ocorrências policiais entre outros, um pouco da história, ou melhor, da presença das mulheres nos conteúdos de estudo sobre a cidade:

O testemunho de observadores contemporâneos, viajantes ou cronistas sobre a presença de mulheres pelas ruas da cidade constitui documento interessante, porém muito parcial. Atestam o seu vai e vem no comércio ambulante e sua presença nas igrejas, sentadas no chão, em esteiras: transmitem vislumbres da "pobreza recolhida"<sup>17</sup>, que aparece furtiva e quer passar despercebida; vultos escuros, enrolados em panos de baeta negra e quase nada mais acrescentam sobre suas condições de vida. (DIAS, 1983, p. 32)

Excluídas do processo de urbanização, mercado de trabalho e projeto de ascensão na cidade de São Paulo, as mulheres, ocupavam as ruas principalmente como vendedoras na comercialização de gêneros alimentícios, mas também como costureiras e prostitutas. Os preconceitos da época proibiram-nas do acesso à educação, cultura, sendo poucas e raras as oportunidades em qualquer setor empregatício assalariado.

Petrônio Domingues (2006) amplia a pesquisa sobre as mulheres negras na história nacional, mais precisamente em São Paulo, salientando a importância sobre a consciência de seu papel na pós-abolição. Preocupado com a invisibilidade da imagem feminina no cenário político social e na luta antirracista, ele destaca que a atuação das mulheres não foi pouca e merece ganhar lembrança e estudo.

Sua pesquisa se dá a partir da reconstituição da Frente Negra Brasileira<sup>18</sup> (FNB), pois, segundo ele, tanto a história das Frentes Negras como a contada em toda formação escolar está carente de informações sobre as mulheres. O autor escreve que a FNB apresenta uma imagem predominantemente masculina, como se os grupos fossem formados e integrados apenas por homens. Não obstante, revela que alguns estudos mostram que as mulheres eram

---

<sup>17</sup> Nota da autora: — Bueno, Francisco de Assis Vieira, "A cidade de São Paulo", Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas nº 3 (30 de abril de 1903), p. 29.

<sup>18</sup> Para melhor conhecimento e esclarecimento sobre a formação e atuação da Frente Negra em São Paulo. Consultar: *Uma História não contada* (DOMINGUES, 2004).

maioria nos grupos<sup>19</sup>. Considerada a FNB a maior entidade antirracista da história do país pós-abolição, a Frente Negra, seja por questões de época, seja por acreditar que era pauta secundária, colocavam as mulheres, mais uma vez em escalas abaixo de toda uma conjuntura política. As mulheres negras, não aparecem nas pesquisas como atuantes ou destaques da/na luta e durante toda a existência do movimento da Frente negra, nomeadas como “frentenegrinas” desempenhavam atividades secundárias e eram vistas como submissas e “sexo frágil”<sup>20</sup>, ocuparam cargos de menor importância, contudo, colaboraram de forma massiva, na medida em que puderam, para o fortalecimento e justiça para a população negra.

Parte da população negra durante o período da pós-abolição, criou além das Frentes Negras, grêmios e associações que ofertavam atividades recreativas, praticavam ações cívicas e beneficentes, contudo, grande maioria eram regidas por estatutos, sob cuidados de presidentes e auxiliado por diretorias masculinas. Nas palavras de Domingues:

Algumas associações publicavam jornais e mantinham uma diretoria de “damas”, como era o caso do O Kosmos e da Sociedade 15 de Novembro. Quatro delas eram formadas estritamente por mulheres, a Sociedade Brinco das Princezas, o Grêmio Recreativo Rainha Paulista, o Grêmio Recreativo 8 de Abril e o Grupo das que não ligam importância. (DOMINGUES, 2006, p. 348)

Domingues ressalta que o machismo era constante:

Uma característica da imprensa negra foi o predomínio absoluto dos homens. No levantamento realizado entre 1907 e 1937, Regina Pinto verificou que apenas 15 dos 244 colaboradores eram mulheres. A mulher também esteve ausente dos cargos de chefia: “apenas uma mulher integrou o corpo editorial do jornal O Participação feminina na história da luta anti-racista no Brasil 350 Clarim em 1935, exercendo a função de redatora” (Pinto, 1993:64). Um editorial do jornal Getulino definia o papel social da mulher: “a mulher foi criada para mãe, para doce companheira do homem, e nesse sentido, a sua constituição física e moral é para o completo desenvolvimento dessa missão” (Getulino, 02/09/1923:1). O machismo ficava mais explícito em O Clarim da Alvorada, na medida em que se propagava uma concepção de família de modelo patriarcal: A grande obra da ação negra no Brasil deve começar pela família pois que é ela a célula-mãe de toda a sociedade civil. E a família é a união do varão e a esposa com seus filhos, debaixo do governo do varão (O Clarim da Alvorada, 13/05/1927:3). (DOMINGUES, 2006, p. 349)

---

<sup>19</sup> Domingues (2016, p. 357) comenta sobre os exageros relatos em relação a dados entre homens e mulheres nos grupos de Frente Negra. Comenta, no entanto, que a discussão sobre a visibilidade das mulheres negras e as ocorrências de violências e exclusão movimentaram nomeações de mulheres negras nas atividades e ocupações internas desses movimentos.

<sup>20</sup> Segundo Domingues (2006), o jornal *A Voz da raça* classificava a mulher como sexo frágil e com o pensamento de submissão e colocadas no papel de donas de casa, elaboraram uma coluna fixa com receitas e dicas para se tornarem boas donas de casa.



A exclusão da mulher negra e sua posição na última escala social no mundo, mas discutindo aqui a São Paulo -, vai para além da exclusão social e ocupa lugar precário da pobreza é lembrada por pelo autor a partir da pesquisa *A integração do negro na sociedade de classes*, de Florestan Fernandes, pesquisa essa realizada entre no final do século XX. Fernandes descreveu cuidadosamente os detalhes das vidas das mulheres negras em seus contextos familiares, domésticos, sociais, mostra seu cotidiano de luta quase que sozinha para o sustento da família:

A mulher negra avulta, nesse período, (...) como a artífice da sobrevivência dos filhos e até dos maridos ou “companheiros”. Sem a sua cooperação e suas possibilidades de ganho, fornecidas pelos empregos domésticos, boa parte da “população de cor” teria sucumbido ou refluído para outras áreas. Heroína muda e paciente, mais não podia fazer senão resguardar os frutos de suas entranhas: manter com vida aqueles a quem dera a vida! Desamparada, incompreendida e detratada, travou quase sozinha a dura batalha pelo direito de ser mãe (...). Nos piores contratempos, ela era o “pão” e o “espírito”, consolava, fornecia o calor do carinho e a luz da esperança. Ninguém pode olhar para essa fase do nosso passado, sem enternecer-se diante da imensa grandeza humana das humildes “domésticas de cor”, agentes a um tempo da propagação e da salvação do seu povo (FERNANDES apud DOMINGUES, 2006, p. 354).

Tal concepção, mesmo que verdadeira, estabelece que toda mulher negra é forte e trabalhadora, mãe preta capaz de salvação. É real a força de trabalho da mulher, mas é importante também colocá-la sob outra perspectiva de luta, como, por exemplo, nas ações desenvolvidas politicamente. Domingues (2006) destaca algumas frentes feministas da Frente Negra, como a “Rosas Negras”, a “Diretoria das senhoras da delegação de MG” e, também, a “Cruzada Feminina”. Segundo o autor, as mesmas não eram suficientes para garantir uma maior visibilidade feminina e igualdade dentro da instituição, até porque nenhum dos seus cargos diretivos era ocupado por mulheres.

Sendo sensível à atuação da mulher na luta pela sua sobrevivência, na luta antirracista e por um lugar de pertencimento, seja na rua com seus tabuleiros de alimentos ou qualquer outro produto de comércio, nas ocupações dos movimentos de frentes de lutas negras, tenho consciência que o caminho para que eu, hoje, possa escrever este trabalho, foi árduo e, por isso, gostaria de honrar essas mulheres. Nas costas além da mochila, câmera fotográfica e um caderno de campo, carreguei a força de todas as Tarcílias<sup>21</sup> de São Paulo,

---

<sup>21</sup> Tarcília Ambrósio, mulher preta, carioca, jogueira, minha avó paterna. Lutou pela emancipação da mulher, pela liberdade, justiça e igualdade de gênero e raça, lutou até o seu último respiro, me ensinou a militar e, principalmente: me ensinou o que é ser mulher forte.

e do mundo. Estar na estrada da vida, na rua, enquanto pesquisadora, me permite a partir de um olhar sensível sobre esse espaço social degradante, segregado, mas, também rico, cheio de manifestações de culturas, possibilidades, adquirir conhecimentos, assim como compreensão sobre mim, sobre o que me rodeia e o que constitui a história negra no passado e presente, visto que há novas formulações de representações, ocupações, imaginários e consciências da imagem e população negra na/da cidade de São Paulo. Observar, sentir, refletir e escrever uma história sobre a atualidade é poder lembrar mais uma vez a história da mulher negra enquanto atuante de luta não deixando escapar mais uma vez explicações, como nos ressalva Lélia González:

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar a reflexão, ao invés de continuarmos na repetição e reprodução dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só nos falavam da mulher negra numa perspectiva sócio-econômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações. (González, 1983, p. 225)

Enquanto pesquisadora e estudante acredito que a educação, os novos questionamentos sobre a história de todos os grupos minoritarizados, definem a mudança da história, porque “a margem é um lugar que alimenta a capacidade de resistir, transformar e imaginar novos mundos e novos discursos” (Sousa, 2016, p. 43).

A experiência da população negra na universidade se dá ainda com um número ínfimo de negros nas salas de aulas, quando não são evadidos por conta das condições financeiras que não permitem a continuidade no curso, os problemas psicológicos advindos das verdadeiras torturas raciais institucionais, a resultante ou já existente baixa autoestima, entre outros legados das violências, muitas vezes exercidas pelos professores/as, em sua maioria homens brancos.

Como diz Ratts:

(...) acreditamos que o racismo influencia na constituição dos lugares, uma vez que é aí onde o corpo negro está, é percebido/percebe, é significado/significa e é colocado em encontro/confronto. Em linhas gerais, é no lugar onde convergem as experiências e vivências determinadas pelo racismo, que atuam como fator influenciador em experiências tofóbicas e tofílicas desenvolvidas pelos indivíduos. Apesar de Negros/as vivenciarem o Lugar de forma diferencial, há uma unidade na experiência grupal destes no espaço; apesar de possuírem espacialidades – diríamos, “lugaridades” – diferenciadas, percebemos que as experiências socioraciais destes possuem algumas semelhanças. (RATTS, 2006, p. 45)

Sueli Carneiro escreve no prefácio de *Eu sou Atlântica*, livro de Alex Ratts, 2006,

sobre Beatriz Nascimento<sup>22</sup>: “Beatriz Nascimento ‘libertou a negritude do aprisionamento acadêmico do passado escravista, atualizando signos e construindo novos conceitos e abordagens” (CARNEIRO, 2006, p.11).

Tenho a audácia de me considerar fruto dessa possível libertação escravista da qual Beatriz Nascimento fala. Não há como negar uma história e nem seus resquícios, mas há possibilidades de discuti-la na atualidade, reformular e compreender seus paradigmas e discutir o hoje. Começo, aqui, minha jornada sobre uma história contada “por mãos pretas”<sup>23</sup>, construindo meu lugar de fala enquanto pesquisadora preta, tornando-me protagonista da minha história e instrumento de revelação sobre minhas experiências enquanto cidadina, enquanto ativa na cidade e sensível ao que as ruas me apresentam.

Assim, me atento quase que sem piscar todas as imagens diversas na e da cidade, os diferentes contextos urbanos por onde passo, e me questiono: o que me sensibiliza e me transforma nisso tudo? De forma complementar, me organizo enquanto mulher preta a partir de contribuições como de Donna Haraway (1995) em seu inspirador texto “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. Haraway (1995) constrói um verdadeiro manifesto a favor dos conhecimentos parciais. Buscando desconstruir o que chama de ilusão da objetividade totalizante, como sendo capaz de apreender pela visão de sujeitos não localizados e não corporificados, objetos que estariam disponíveis a descobertas.

Argumenta a autora que a visão, como um sistema de percepção ativo que constrói traduções e modos específicos de ver, se constitui a partir de corpos localizados no espaço e dotados de experiência, assim, a ideia de um sujeito que transcende, que observa do alto ou de lugar nenhum não existe, é uma ilusão. Trata-se de um saber que localiza quem vê e

---

<sup>22</sup> Maria Beatriz Nascimento, mulher negra, intelectual, historiadora, pesquisadora, ativista no movimentos de homens e mulheres negras, professora influente nas causas raciais

<sup>23</sup> Em vídeo disponível no youtube, Beatriz Nascimento, em entrevista sobre os quilombos no Brasil, fala sobre a história do país ter sido contada por “mãos brancas”, ou seja, os documentos históricos precisam sofrer uma crítica, pois é omissa e violenta, visto que todas as documentações relatam posições negativas sobre a população negra. Para, Nascimento, as histórias precisam relatar a população negra como pessoas livres, o quilombo, segundo ela, o quilombo empreendeu uma organização livre onde havia uma preocupação com a cultura e hábitos de suas origens. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUCoGuHuULY>. Consultado em: 24 fev. 2019

quem representa, submetendo também o sujeito que produz conhecimento à representação, à crítica e à responsabilidade pelo que vê (HARAWAY, 1995, p. 23).



### **3. GRAFFITI EM PROSA**

### 3. *Graffiti* em prosa

Entendo o *graffiti* como instrumento artístico, poético, mas principalmente, potente nas relações de diálogo e de luta por direito à cidade, assim como demarcação territorial com intuito de mostrar-se presente, pertencente e visto na sociedade, isto é, como possibilidade de solidificação do “eu” para si e para o outro. Atualmente, essa arte tem sido apreciada e de certa forma mais aceita por parte da população. Contudo, mesmo tendo alguns aparatos de defesas e legitimidade nestes trabalhos, acredito, que o *graffiti* não extinguiu seu caráter transgressor. A criação de signos e símbolos elaborados pelo *graffiti* passam a ocupar espaços públicos e privados apresentam-se a partir de uma lógica de enfrentamento.

O *graffiti* estabelece novas formas de se ver e sentir a cidade. Os desenhos e inscrições nos muros criam tensões de classe, pois com a grande mobilidade entre os espaços fronteiriços se articulam novas formas de propriedade. Em outras palavras, o *graffiti* revela a problemática da segregação urbana e confronta o governo e todo um meio social que estabelece uma configuração urbanística pautada nas práticas de segurança e aparatos de regulamentação que separam os indivíduos, ausentando-se da responsabilidade de se fazer valer a igualdade cidadã dentro do que entendemos como direitos estabelecidos na democracia.

O ato da escrita é considerado por todos como uma forma importante de se expressar, contar e eternizar uma história, elaborar ficções e ter a possibilidade de viajar, mesmo que em estado inerte e de encantar-se com diferentes coisas diariamente. Nos EUA escritor é sinônimo de *writer* e a partir da composição com o *graffiti* temos: *graffiti-writer*, designando o que chamamos no Brasil de grafiteiro. Contudo o autor de escritas em muros não aparece como algo louvável e admirável, sendo que, o que era chamado escritor passa a ser grafiteiro, isto é, um escritor depreciado. Mas, por outro lado, sua comunicação transpassa o papel e atinge com amplitude e rapidez vários espaços, inclusive os que rejeitam sua estrutura de escrita:

Existem dois tipos de *graffitis*, o *graffiti* hip hop e o grafite *street art*. O *graffiti* escrito com “ff” e “i” é o *graffiti hip hop*. Existe uma cartilha, uma bíblia do hip hop. Nela você aprende que o *graffiti* hip hop tem que seguir algumas regras como: usar spray, ser ilegal, mas pode ser legalizado também, pode fazer letras, tem que ter um tag, pode ou não fazer personagens e, por último, e muito importante: você precisa passar a história para frente. Já o grafite (com um “f” e “te”), é *street art* - nós definimos ele como europeu -, não precisa ser feito com

spray, não precisa ser ilegal, não precisa ser feito *tag* e nem passar a história para frente. Vou te dar um exemplo, no *graffiti* hip hop tem Os Gêmeos, você vai na rua e vê tag dos Gêmeos, vê *graffitis* legal e ilegalizado e vê eles passando a história para frente. No grafite *street art* você tem o Kobra, todo grafite dele é legalizado, não necessariamente é feito com spray e você não vê *tag* dele na rua.

(Jerry Batista, grafiteiro, transcrição de conversa gravada, caderno de campo, abril de 2017)

De acordo com o dicionário etimológico, o termo *graffiti* é plural de grafito, palavra italiana cujo significado é rabisco. Arqueólogos do século XIX utilizaram o termo para indicar desenhos feitos em muros, paredes e monumentos das antigas cidades. Já o grafite veio do grego *graphein*, minério utilizado como bastão para escrita em papel. Utilizo o termo estrangeiro *graffiti* por acreditar ser a melhor forma de definição para a arte que trabalho nesta pesquisa, contudo, creio que as duas escritas utilizadas estão corretas visto possuírem caráter subjetivo.

### 3.1 Breve história do *graffiti*

Um registro significativo na história do *graffiti* data dos anos de 1968, quando ocorriam na Europa manifestações artísticas elaboradas por estudantes a fim de contestarem a lei que protegia os muros dessas ações. As inscrições defendidas por uma população majoritariamente de estudantes pregava uma autonomização dos espaços urbanos, fora de espaços silenciados e marginalizados, como possibilidade para formas expressivas de artes contra o sistema, a assim chada contra-cultura. De acordo com Arthur Hunold Lara (1996, p. 47), o *graffiti* aparece na Europa como forma de contestação contra a política vigente e devido à forte necessidade de elaboração de um novo sistema de vida a qual estava ligada a preocupação em se viver de forma coletiva e contra o mercado econômico e o sistema capitalista. Com isso, a população europeia elaborou um movimento nomeado de *squatter*, ou seja, movimento de ocupações de espaços abandonados, transformando-os em ateliês e galpões de artes. A vida comunitária proposta por esse novo sistema teve como palco central as cidades Amsterdã, Londres e Paris – territórios cuja pauta era o pacifismo cultural, articulações e diálogos sobre política, música e com forte atuação do grafite, ou seja, a *street art*. Dessa forma, o autor escreve:

Assim, um enorme circuito alternativo se desenvolvia, competindo com a arte oficial e patrocinada. A rua era uma enorme fonte de inspiração, e palco destas atividades. Ela se transformava, no processo alternativo de recuperação e

revitalização dos espaços urbanos abandonados; também era o lugar onde formas descartáveis e improvisadas da performance apareciam e onde o grafite se tornava um meio de comunicação e uma marca identificadora deste movimento cultural. A música das rádios livres, os bares dos *squatters* e suas exposições transformaram o panorama das artes europeias.

Muitos grafiteiros viveram e trabalharam abrigados nesses espaços e só depois começaram a internacionalizar e institucionalizar suas carreiras. Viver numa casa abandonada, invadida por uma dezena de punks que faziam reuniões periódicas e discutiam idéias anarquistas, passou a ser uma rotina para várias pessoas que, depois, se tornaram grandes nomes do grafite. Nestes espaços alternativos, deixar uma marca e imprimir um estilo próprio nas fachadas para sinalizar a ocupação, o espírito do movimento e demonstrar de forma visível sua força eram práticas constantes e necessárias. Foi assim que o grafite foi amplamente utilizado e se desenvolveu em territórios urbanos, criando uma nova identidade visual nas grandes cidades (LARA. 1996, p. 48)

Contudo, as primeiras notícias de amplo alcance midiático sobre o *graffiti* ocorreram em 1971 com a manchete do jornal *New York Times*, a qual foi ocupada por uma fotografia da *tag* (assinatura) do nome “TAKI 183”. A matéria trazia um questionamento sobre a *tag* que ocupava muros, vagões de trens e, conseqüentemente, a visibilidade. Esse artigo de jornal instigou a motivação dos jovens. Começou com esta afirmação: “eu Taki, da rua 18, existo. Passei por aqui.” A escrita de Taki, além da visualidade, do diálogo e da presença nos diferentes locais de percurso, possibilitaram um registro de letras e territórios.

A antropóloga Gabriela Pereira de Oliveira Leal (2018) escreve sobre outros momentos importantes da história do *graffiti* norte americano. Segundo a autora, houve outros eventos memoráveis ocorridos no ano de 1971, como, por exemplo a descoberta dos pátios (*yards*) de estacionamentos de trens e os seus trilhos laterais (*lay-ups*). Leal (2018) explica que por conta das pinturas externas a comunicação entre os grafiteiros, ou melhor, os *writers* (escritores) de diferentes bairros tornou-se mais ampla (LEAL, 2018, p. 49). Neste mesmo período Leal (2018) destaca, que a New York City Metropolitan Transportation Authority, empresa responsável pela operação dos metrô da cidade, iniciou um trabalho para acabar com as inscrições no transporte. Já na segunda metade dos anos 1970 o aumento de *writers* levou à diferenciação de estéticas nas escritas onde observou-se a “elaboração de novas formas, técnicas, escalas e cores que eram aperfeiçoadas em meio à dinâmica de competição instaurada entre eles”. (LEAL, 2018, p. 49 *apud* CALSTLEMAN, 1982, p. 55; LUTZ, 2011, p. 105).

O fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 registraram grandes conflitos sociais, a luta pelos direitos civis de negros e latinos nos bairros de Nova York. A condição dessa população era de grande pobreza, sistema habitacional precário, desemprego e recrudescimento da violência. Políticas voltadas para os grandes interesses do capital



mantinham um planejamento de crescimento urbano que afastava cada vez mais a população negra marginalizando-a. Os *guettos* eram excluídos das instituições de cultura, lazer, de educação de qualidade e de serviços de saúde etc.

A segregação da população negra e latina marcava efetivamente a distinção de direitos, no que concerne o desenvolvimento humano. Apartados da esfera pública da sociedade, os jovens pertencentes a estes grupos minoritários, ocupantes dos chamados *guettos*, reelaboravam com o *graffiti* formas de luta, fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação, questionando a reprodução de modelos externos e gerindo novas possibilidades de comunicação, criando autonomia e denunciando a opressão pela qual eram submetidos. Esses jovens encontraram na expressão cultural do *graffiti* uma forma de visibilizar sua ausência na política e sua situação de vulnerabilidade social em que foram acometidos.

Assim, surgiram novas formas para criar espaços marginalizados para que todos que se sintam invisíveis e sem o alcance de voz possam se tornar vistos. Foram elaboradas novas formas de expressões culturais capazes de um alcance social e, assim, de visibilidade. Com o *graffiti* e a emergência do movimento *hip-hop* durante a década de 1970 essas comunidades de maioria latina e negra transformam-se em galerias a céu aberto e constantes apresentações de dança. A rua, principal espaço de utilização para práticas juvenis negras e latinas, agora era também lugar de apoio mútuo.

O antropólogo José Carlos Gomes em seu artigo<sup>24</sup> “Arte e educação: A experiência do movimento hip hop paulistano”, explica um pouco sobre a história do movimento *hip hop* nos EUA, considerando que se deu um salto em relação às discussões políticas e sociais, substituindo a rivalidade entre as gangues pela realidade da arte, além de possibilitar a criação de famílias construídas no espaço rua:

Diante da degradação de instituições tradicionais, como a família, e a falência dos programas sociais de apoio, as posses consolidaram-se no contexto do movimento hip hop como uma espécie de “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte. (GOMES, 1999, p. 27)

---

<sup>24</sup> Este artigo faz parte do livro *Rap e educação Rap é educação*, o qual traz uma série de artigos organizado por Elaine Nunes de Andrade, pela editora Selo Negro.

Segundo Leal (2018), o *graffiti* mesmo que já estabelecido na sociedade, ganhou outro impulso e maior alcance de circulação a partir o *hip hop* e se constituiu a partir de quatro elementos: *graffiti*, *MCs*, *DJs* e *b-boys*. O *graffiti*, além de ter uma visualidade mundial a partir dos clipes e vídeos de música, viveu uma reestruturação da sua estética. Caracterizado primeiro como arte marginal, o *graffiti* passou a ser defendido como um fenômeno político e cultural de expressão libertária, possibilitando uma reflexão sobre sociedade, política, economia e representação étnica e racial. Incorporado no *maistream*, o *graffiti* hoje já faz parte das paisagens urbanas e é até objeto de exposições em algumas galerias.

É importante destacar que a elevação e valorização dessa arte urbana considerada marginal até o patamar de status de arte deve-se em boa parte a Jean Michel Basquiat<sup>25</sup>. O artista, nascido em Nova York pertencia a uma família de classe média, seu pai era haitiano e sua mãe porto-riquenha. Basquiat saiu de casa cedo e na companhia de amigos passou a pintar camisetas para vende-las na rua. Com forte apreço pela arte, Basquiat junto com o amigo, Al Diaz, começou a grafitar nas paredes e muros da cidade com a assinatura SAMO, abreviatura de “*same old shit*” (mesma velha merda), assumindo sua posição de negro excluído da sociedade estadunidense, a qual identificou como racista a partir de sua crítica na arte. O estilo de Basquiat era figurativo, inusitado e causava estranhamento, interessou a atenção da mídia e quase que imediatamente ganhou fama. O trabalho desenvolvido por Basquiat tinha como característica cores fortes, quentes, e a identidade étnica racial. Hoje, suas obras são classificadas como neo-expressionista com ligações à cultura pop.

### 3.2 O *graffiti* no Brasil

*“Um dia estava grafitando e um garoto, de mais ou menos dez anos, depois de um tempo me observando falou: tio, quero ser igual a você quando crescer. Respirei, já com fôlego, respondi: e quando eu for criança quero ser igual a você. Ele me abraçou chorando”.*

*Enivo (grafiteiro), caderno de campo, 2017.*

---

<sup>25</sup> Jean Michel Basquiat, afro-caribenho, nascido em 1960, morreu 1988 aos 28 anos, vítima de overdose. Sua carreira foi meteórica e ainda hoje reverbera a população negra, pois a questão étnica implícitas em suas obras apresentam o negro e a sociedade racista. O artista por diversas vezes revela suas problemáticas em viver nesta sociedade racialmente segregada e subestimada, revela como é tratado em restaurantes ou quando solicita um táxi após sair de sua exposição – este último exemplo pode ser visto no filme “Basquiat traços de uma vida”.

No Brasil, o *graffiti* apareceu no fim da década de 1970 em meio as lutas políticas sociais contra a ditadura civil militar que assolava o país. As inscrições nos muros eram realizadas, principalmente, por jovens universitários, pertencentes da classe média, os quais desenvolveram o *stencil* com dizeres a favor da arte e contra as repressões políticas ditadas pelo militarismo, como tinha sido no Maio 1968 na França. Mas foi só no início da década de 1990, com a divulgação televisiva dos clipes musicais de *rap* e *hip hop* norte-americano, que a população brasileira, na maioria periférica, começou a identificar-se com questões de segregações econômicas, espaciais e reagiu contra discriminações advindas especialmente da condição étnica, considerada como inferior pela sociedade “dominante”, calcadas na história colonial e na perpetuação do racismo na pós colonialidade. Os clipes apresentavam uma juventude negra apropriando-se de sua ancestralidade, utilizando a música, o corpo (*break*) e o *graffiti* como símbolos de presentificação e ressignificação de suas identidades, transformando assim a arte em movimentação política de visibilidade e reivindicação de direitos.

A importância dessa tríade ganhou destaque devido ao seu caráter juvenil, livre de regras e imposições. Movimenta-se não só pela denúncia, mas também pelo desejo de integração das artes e pela gestão de possibilidades de transformações. De acordo com Geni Rosa Duarte (1999), a união desses movimentos dos jovens deve ser visto como uma contraposição à disciplinarização social:

Nesse sentido, poderíamos dizer que o corpo individual se especifica totalmente, ou seja, assume plenamente todas as suas potencialidades. Assume uma autonomia significativa, explorando plenamente suas capacidades, assumindo sua identidade. O corpo se expõe, não se retrai, não se esconde. (DUARTE, 1999, p. 20)

A tríade artística que reúne a música, a dança e o *graffiti* mostra-se como uma ruptura ou insurgência cultural – uma ação necessária para se contemplar a cidade. O meio em que se vive (seja o *ghetto* americano ou as favelas brasileiras), ganhou importância justamente por isso: pelo seu caráter de contracultura, fugindo de formas e reprodução de modelos.

O *rap*, *hip hop* e o *graffiti* aparecem como formas possíveis de recuperar o modo simbólico e significativo das questões sociais de exclusão. Estas categorias artísticas

aparecem não só como evidência para práticas de denúncias, mas como instrumentos de empoderamento periférico negro e de resistências culturais advindas a partir da diáspora africana em seus mais variados contextos.

Ao pensar a epígrafe, considero o *graffiti* como chave para a compreensão da imagem negra em um sistema racista como o nosso. A criança que chora ao olhar a imagem de um homem negro grafitado no muro deseja ser grafiteiro. Suponho que tal desejo venha com a esperança que ela possa se ver, assim como se ver enaltecida, recuperando sua autoconfiança e acreditar em sua própria beleza ou agência; sua intenção pode ser visibilizar-se a si mesmo e outros em um cenário no qual as imagens são um grito para libertar-se, também da envergonha de ser o que é, ou seja, de ser negro, de ter um cabelo crespo e de possuir outras características tidas como exóticas, estranhas ou feias quando comparadas a outros traços fenóticos. Dessa forma, a arte enquanto possibilidade de ações políticas, de certa forma, ocasiona um processo de reconfiguração do espaço, tornando-o territórios expressivos onde se irradiam culturas, identidades e transformações narrativas históricas que, no nosso cotidiano nem sempre são visíveis, mas estão indiretamente (a)tingindo pessoas, colocando-as em posições de protagonismos, excluindo o homem branco como o único indivíduo universal – reconstruindo uma nova perspectiva de imagem a partir da mudança de paradigmas.

### **3.3 São Paulo, cidade em que pixo é crime e *graffiti* é arte**

Seguindo as pautas legais relativamente ao *graffiti*, a Constituição da República Federativa do Brasil modificou a até então conduta delituosa prevista no artigo 65 da lei de crimes ambientais número 9.605/98, alterando-a no dia 25 de maio de 2011, quando insere diferenças em relação as ações: grafitar e pichar. Pode-se dizer que há um pequeno avanço em relação à descriminalização da arte de rua, contudo o novo texto legal, ao distinguir as duas ações de movimentos artísticos de rua, favorece a atuação do *graffiti*, colocando-o como arte e, como resultado, não passível de crime, enquanto o pixo aparece como vandalismo. Tido pela constituição como arte que direciona à liberdade de expressão, o art. 5º do texto constitucional configura, agora, que tal prática antes delituosa e figurada no art. 65 da Lei de Crimes Ambientais, passa a ser regida pela Lei n. 12.408 de 25 de maio de 2011, transformando a grafiteagem em prática lícita.

A liberação do *graffiti* faz parte de um conjunto de ações políticas, dentre elas a aceitação da sociedade que admira o *graffiti* e suas cores, enxergando-o como forma possível de embelezar e enaltecer a cidade, já o pixo, por sua vez, segundo a população, empobrece, vulgariza e marginaliza lugares.

Não entrarei na discussão sobre o pixo, contudo, destaco que há uma diferenciação pré-estabelecida em relação ao *graffiti*. No cenário brasileiro onde colocam as duas manifestações artísticas urbanas em patamares distantes, o pixo além de se enquadrar em termos legais como um ato de criminalização, não conseguiu aceitação nas esferas sociais. Mesmo com a compreensão de que a escrita nos muros tenha se iniciado a partir da tinta preta e de letras retas, e desde a entrada da *Pop Art* enquanto influência estética na produção das intervenções nos muros, o *graffiti* passou a designar arte, visto que a elaboração do pixo muitas vezes não possibilita leituras, o que faz com que as pessoas tenham ainda repulsa. Mas também em relação ao *graffiti* já era bem diferente. Como observa Sergio Miguel Franco (2009), se comparamos as inscrições de *graffiti* feitas na década de 1970 com o *graffiti* atual, perceberemos ainda que são bem diferentes no contexto internacional e no brasileiro. As primeiras inscrições podem ser entendidas mais como pixação do que como *graffiti*:

Um dos germes da expressão do graffite, e ao compararmos essas inscrições com o que o ocorre hoje, percebemos que as aproximações formais daqueles traços e procedimentos são muito mais extensas com a pixação do que com o grafite atual, tanto em Nova York como em São Paulo. O que foi denominado grafite nessa época era um conjunto de letras retas, escritas preferencialmente com tinta preta. (FRANCO, 2009, p. 23)

Alexandre Pereira Barbosa (2018), com longo e importante estudo sobre o pixo, faz uma descrição sobre as possíveis diferenças entre o pixo e o *graffiti*. O autor traz pesquisas e matérias jornalísticas para solidificar a concepção de que a sociedade entende o pixo ainda como degradação da cidade. O pixo aparece, portanto, como expressão egoísta, onde a autoafirmação do pixador seria, na verdade uma ação de violência, invasão e desrespeito ao patrimônio público e privado.

As letras estilizadas do pixo são combatidas diante as cores do *graffiti*. Não há percepção sobre o cuidado na elaboração de todo o alfabeto, tampouco reconhecida a dificuldade em desenhá-las, seja pela sua perfeição ou o domínio do spray, a escolha dos lugares para inscrição, a precisão e muitas vezes a rapidez em terem de ser feitas. Segundo

Pereira (2018, p. 40), mesmo que o *graffiti* seja realizado de forma não autorizada, ele não perde a identidade de obra de arte, por outro lado a pixação é caso de polícia.

De forma geral, há uma avaliação bem distinta de ambas as maneiras de expressão:

A distinção entre pixação e *graffiti* apresenta-se como algo muito específico do Brasil e, principalmente, de São Paulo. Ricardo campos<sup>26</sup>, que pesquisa as intervenções visuais em Portugal, aponta inclusive as tags como uma primeira etapa do *graffiti* de inspiração estadunidense. Assim, se na maior parte do mundo o *graffiti* urbano tem uma inspiração hegemônica do estilo estadunidense, cuja evolução dá-se de uma forma específica e simples de assinatura “para expressões gráficas mais complexas do ponto de vista técnico e pictórico”, conforme aponta Ricardo Campos<sup>27</sup> pode-se dizer que a pixação paulistana nasce de modo bastante independente dessa influência, o que acarretou justamente essa relação de maior distinção em relação ao que se convencionou denominar como *graffiti* no Brasil. (PEREIRA, 2018, p. 41)

A partir da proibição dos *outdoors* pela lei 14,223/06, a lei da “Cidade Limpa”, implementada em 2007 pelo então prefeito Gilberto Kassab (*DEM*), fez com que São Paulo perdesse o seu campo visual cheio de *marketing*. Porém, o espaço público não ficou totalmente limpo, pois o *graffiti* e a pixação não se limitaram ou se intimidaram diante as regras estabelecidas – a verdade é que a lei aparentemente não modificou o caráter ilegal e transgressor

Em continuidade a lei “Cidade Limpa”, atualmente temos a lei da “Cidade Linda”, a qual tem como objetivo combater a pixação e ações não autorizadas nos muros da cidade. Concepção gerida em 2016 no então governo de João Dória (PSDB), tal política vem apagando *graffitis* em todos os pontos da cidade, causando discussão pública, sobretudo quando o prefeito mandou cobrir grande parte do mural de *graffiti* localizado na Avenida 23 de Maio – identificado como o maior mural e um dos pontos turísticos de *graffitis* de São Paulo. Com justificativa de que parte das artes pintadas estavam em condições ruins – contestado por diversos artistas e até mesmo por parte da população, João Dória defendeu sua política de “limpeza” e “ação contra a poluição visual”. Ele alegou que os *graffitis* geravam maiores custos à prefeitura, visto que precisavam de manutenções constantes – especialistas dizem que a afirmação não faz sentido, verdade, pois a maior parte do mural apresentava-se em boas condições e havia sido pintado em 2014, logo, apresentavam uma qualidade artística sem qualquer manutenção da prefeitura. Ainda assim o prefeito optou

---

<sup>26</sup> Ricardo Campos (2017) – nota do autor. (PEREIRA, 2018, p. 41)

<sup>27</sup> Id, ibid., p.5 – notas do autor. (PEREIRA, 2018, p. 41)

por uma mudança na estética do muro, realizando uma parede com plantas verticais no lugar em que estavam os *graffitis*.



**Figura 9: Passarela Palestra Itália, Barra Funda. (Fonte: Marina Barbosa)**

A imagem acima revela a ironia dos pixadores em relação as leis e regras da constituinte. Desde que a prática dos rabiscos nos muros aconteceram, já eram proibidas e é a partir dessa proibição que há uma maior legitimação e transgressão sobre sua ação, sobre sua política, a luta em que se insere, a provocação social, incomodo e propostas individuais e coletivas presentes em cada mancha realizada na urbe.



## **4. BREVE NOTA SOBRE OS BAIRROS FIXOS**



## 4. Breve nota sobre os bairros fixos

### 4.1 Jabaquara – lugar onde residio



Figura 10: Mapa do bairro Jabaquara. (Fonte: Google Maps)

O nome Jabaquara é oriundo do tupi “toca de fuga”. A história do bairro revela que a região serviu como rota de fuga, e de acolhimento de ex-escravizados e como passagem do antigo caminho entre Santos - litoral sul paulista e a região de Santo Amaro, realizado por Padre Anchieta. Meu bairro também teve a primeira linha do metrô da cidade de São Paulo. Os bondes chegaram à região em 1930 e, com a inauguração do Aeroporto de Congonhas em 1940 gerou o alavancamento do desenvolvimento da região. Contudo, foi só depois da construção da Paróquia São Judas Tadeu que a atenção para o distrito fora mais cautelosa onde se viu um crescimento populacional, econômico significativo. Além do aumento populacional, composto, principalmente, por devotos do santo o início da construção da primeira linha de metrô em São Paulo em 1968 – inaugurada em setembro de 1974 junto com mais seis estações, causou a urbanização definitiva da região.

O Jabaquara servia apenas como espaço de passagem e de ligações entre Santos e Santo Amaro, considerado como um bairro periférico e limítrofe visto que liga regiões municipais do ABCD (Diadema, São Bernardo do Campo e Santo André) torna-se central após a construção do metrô. Tal observação nos leva a pensar acerca da redefinição das diversas e possíveis novas centralidades surgidas, no último século na cidade de São Paulo. De acordo com Heitor Frúgoli Júnior (1998), a época fordista remodela a cidade e seus setores econômicos, utilizando sua pesquisa, ainda que esta esteja voltada para região sudoeste da cidade, cabe a comparação para região do Jabaquara, a qual não só liga, de fato, o bairro ao centro, mas inaugura também sua própria centralidade.

Além do aeroporto e estações de metrô o bairro construiu o Terminal Urbano Rodoviário que tem como destino o litoral sul paulista, e o Terminal Urbano Intermunicipal, que liga São Paulo a outros municípios. Tais obras colaboraram para o desenvolvimento econômico e populacional. Atualmente, um dos maiores e mais importantes, centros comerciais região é o Centro empresarial do aço e o Banco Itáu.

Contudo, tal crescimento não trouxe apenas elementos positivos, o Jabaquara é um dos bairros com grande número de favelas. De acordo com o portal mapa nossa SP de 2017, a localidade tem precisamente 16,97 favelas sobre o total de domicílios por região. São aproximadamente 17 mil pessoas vivendo em condições de vulnerabilidade social. O distrito abriga em total aproximadamente 200 mil pessoas e tem predominância das classes média e média alta. Pode-se dizer que a população de classe média e média alta concentram-se nos bairros Cidade Vargas, Jardim Prudência e parte da Vila Santa Catarina.

A restrição, ou pode-se dizer segregação sócio espacial é clara em todo o território distrital. No Jabaquara, e em bairros mais próximo, falas como “os meninos da favela”, “cuidado com os meninos lá de baixo” são constantes. Janelas e portões com grades, segurança na rua e um esvaziamento de pessoas em determinados horários é o registro que me guarda a memória e minha vivência diária.

Um dos grandes símbolos históricos do bairro Jabaquara é o Sítio da Ressaca. O Sítio foi construído no século XVIII e tombado em 1972 como Acervo da Memória e do viver afrobrasileiro do Centro de Culturas Negras do Jabaquara “Mãe Sylvia de Oxalá” – CCN Jabaquara. Nele encontra-se objetos que comprovam a presença de negros escravizados em São Paulo. Uma das datas prováveis para a construção do Sítio é a de 1719, ano que consta na inscrição de uma das vergas de sua porta principal. Foi construído por taipas de pilão, outra observação pertinente são suas telhas com inscrições de fábricas originais do século XVIII e o nome do oleiro. Suas portas e batentes também são originais.

O Centro de Culturas Negras do Jabaquara “Mãe Sylvia de Oxalá” – CCN Jabaquara - foi meu polo cultural e educacional, desde minha primeira infância até o início da minha juventude. Como na época não havia, quero dizer, era mais difícil o acesso a computadores e internet, cresci fazendo trabalhos escolares na biblioteca do espaço. Mais tarde ingressei em cursos de Teatro, Dança, Capoeira e Liderança Jovem, todos gratuitos e ofertados nos espaços do Acervo. Era forte minha ligação com a história do lugar, sua resistência para sua manutenção e visibilidade das causas negras. Todo o espaço que propiciava fez-me tê-

lo como referência de potência social e educacional dos jovens negros e ou carentes do bairro.

#### **4.2 Butantã – Lugar onde me formei bacharel em Ciências Sociais e atualmente curso licenciatura**



**Figura 11: Butantã. (Fonte: Subprefeitura do Butantã)**

O nome Butantã, proveniente do tupi e significa “terra socada e dura demais”. Neste distrito, localizado na Zona Oeste de São Paulo, segundo pesquisa do Datafolha,<sup>28</sup> apenas 28% dos moradores são de classes inferiores, contudo, a região apresenta uma forte heterogeneidade socioeconômica. Caracterizado como um dos bairros mais ricos de São Paulo, oculta suas favelas e a violência crescente, presente, principalmente, na região do Rio Pequeno. Situação nada diversa dos vários bairros da cidade de São Paulo onde os dois polos se encontram e entram em conflito e em contraste.

A história do bairro inicia-se no ano de 1607, com a atuação do bandeirante português Afonso Sardinha, o qual instalou em sua fazenda, já nomeada Butantã, o primeiro engenho de açúcar da então Vila de São Paulo. Com sua morte e sem herdeiros, a fazenda vira propriedade dos Jesuítas, mas pouco tempo mais tarde o estado a confisca. Após ser apossada por diferentes pessoas, a fazenda é comprada em 1915 pela, Companhia City

---

<sup>28</sup> Para consulta: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj2501200444.htm>. Consulta feita em: 03/05/2019

Melhoramentos, período em que se inicia o projeto de urbanização das áreas às margens do Rio Pinheiros.

Em 1901 o Instituto Butantan é instaurado aí, ganhando visibilidade, investimentos e vários laboratórios. Palco da primeira investigação e fabricação de vacinas contra a peste bubônica, o Instituto reelabora a dinâmica do bairro alavancando a chegada de comércios e trabalhadores.

A transformação mais simbólica da região acontece em 1934, com a inauguração da Universidade de São Paulo. A cidade Universitária reconfigura os modelos de centros educacionais ao centralizar várias instituições de ensino, chamando de *campus*. Além disso, propiciou à população áreas de lazer e um dos maiores espaços arborizados de São Paulo.

A transferência do Jockey Club, fundado na Mooca em 1875, para o Butantã fora outro marco significativo para o bairro, em que não só consolida-se a questão da ascensão econômica como desperta atenção política, assim, a administração municipal passa a investir em melhorias infra estruturais na região.

A locomoção pelo bairro se torna mais facilitada com a chegada da linha privatizada amarela do metrô.

Desde muito nova eu ia a USP, fazia provas, simulados, ficava admirada com a quantidade de informações e panfletagens nos pontos de ônibus. Lembro-me que antes da linha amarela existir, a viagem era longa e cansativa. Para chegar na Universidade eu descia na estação Clínicas, caminhava até a rua Cardeal Arco Verde ou atravessava a avenida Dr Arnaldo e pegava um ônibus. Às vezes, o ônibus não circulava dentro da Cidade Universitária, então eram longos minutos esperando um circular cinza já nem roda mais pelo *campus*.

#### **4.3 UNIFESP Campus Guarulhos – onde curso Mestrado em História da Arte**



Terminal Urbano foi implementado, outra estrutura hospitalar criada, cursinhos populares e atividades culturais e educativas surgiram. Contudo, também deu início a uma especulação imobiliária e diversos outros problemas.

#### 4.4 Barra Funda: Caminhando para o trabalho



**Figura 13: Barra Funda. (Fonte: Google imagens)**

Distrito da Zona Oeste do município, a Barra Funda tem como marco primeiro a presença do clube e inúmeros torcedores do clube futebolístico Sociedade Esportiva Palmeiras.

Em meados de 1950, na atual região da Barra Funda funcionava uma fazenda, chamada Iguape, de ampla extensão, abrangendo as regiões da Casa Verde e Freguesia do Ó. Seu proprietário era Antônio da Silva Prado, conhecido como o Barão do Iguape. Não diferente das antigas propriedades históricas, a região passou por um processo de loteamento, dando início à urbanização. No ano de 1875, a partir de grandes construções crescem também as atividades econômicas, modificando a cara e estrutura da região. Por conseguinte, acompanhando este ritmo, inaugura-se a estação de metrô, a qual servia apenas para o carregamento de depósitos, utilizada como transporte coletivo anos depois.

Com o movimento industrial e econômico veio também a necessidade de mão de obra, que seria, portanto, de italianos, primeiros residentes do bairro a partir do loteamento. Do bairro branco, de imigrante, com casas e construções simples, passa por uma transformação a partir do século 20, período em que os negros começam a chegar na região. Não por acaso hoje a Barra Funda é considerada como berço do samba e possui a escola de samba Camisa Verde e Branco. Mesmo com as questões desiguais e exclusões advindas das questões raciais o bairro mantém essa dinâmica negra e italiana.

Centros de cultura como Sesc Pompéia e Memorial da América Latina compõem espaços de lazer como shoppings e o clube Palmeira.





# **5. SÃO PAULO EM AÇOS SENSÍVEIS:**

CAMINHAR, OLHAR,  
SENTIR E ESCREVER



## 5. São Paulo em atos sensíveis: Caminhar, olhar, sentir e escrever

O exercício de registrar os passos diários nos caminhos de passagem é apaixonante, não só porque sempre tive diário, portanto, estou, sou, constantemente maravilhada com o fato de escrever, relatar meu cotidiano, mas, por agora ter um outro pensamento e comportamento diante o tempo no contexto da pesquisa. Como boa paulistana cresci correndo, atravessava a cidade de forma ágil, sempre com medo de que não daria tempo para fazer ou chegar em qualquer lugar que fosse. O imenso trânsito, acidentes, engarrafamentos quilométricos, greves, passeatas, chuva, alagamentos, enfim, tudo é motivo e justificativa para o constante desespero e luta com o tempo cronológico e psicológico desta selva de pedra.

Lembro-me do meu pai me levando para o colégio, eu tinha quatro anos de idade, caminhávamos por aproximadamente trinta minutos, aliás, ele caminhava e eu corria ao seu lado. Minhas pernas curtas, uma mochila preta e roxa com um coelho dando seu ar da graça infantil, dentro dela guardava apenas uma nécessaire, nos pés sapatilhas de plástico com letrinhas coloridas adornando o solado, vestia o uniforme obrigatório: *short* balone vermelho e camiseta branca, componentes que não ajudavam em nada no alcance das longas pernas de meu pai. Todos os dias a mesma rotina, a mesma roupinha, da qual eu me orgulhava em usar, e o cansaço grande em ter que correr. Foi um prazer, um alívio e um coração pulsante de alegria o dia em que me falavam que minha avó iria me levar, claro, ela já senhora e com problemas nas articulações jamais me colocaria na posição de largada para a corrida sem medalha ou premiações de chegada, apenas a certeza do não descanso imposto, talvez, inconscientemente, pelo meu pai, da pressa paulista, da qual a maioria que aqui vive ou chega se contamina, mas... poucas vezes a companhia era minha avó.

Hoje, adulta, confesso, que mantive por muito tempo (às vezes ainda mantenho) o ritmo que me fora ensinado na infância, e, foi só através desta pesquisa que entendi que em vários momentos é necessário respeitar o tempo, a brisa do vento e o descanso necessário do corpo. Neste momento e linha do pensamento, entendo que escavo meu passado e me reafirmo no tempo, assim, revivo minha vontade antiga de infância, a qual era apenas caminhar e não correr, e quando consigo, a sensação é ótima... Nos meus estudos para esta dissertação me vi obrigada a caminhar lentamente, parar, observar, sentir o ar, o sol, sentir a minha vida, minha necessidade de pausa e de escuta e perceber as outras vidas que

completavam e ocupavam os espaços em que eu estava. Com isso, pude não só apreciar o que me rodeia, mas ser crítica à situação toda que se apresentava aos meus olhos.

Em conversa sobre o samba numa livraria (da qual já não me recordo o nome), a cantora Fabiana Cozza, acompanhada por Martinho da Vila, Filipe Catto, Zeca Baleiro, entre outros cantores, revelou que mesmo nascida no terreiro do samba, só foi entender o ritmo e sua ligação com a vida ao viajar para o Rio de Janeiro e para a Bahia. Fabiana nos diz que a precisão sobre o respeito em relação à rítmica da canção está diretamente ligada com o que se vive e se ouve, contudo, tal constatação só lhe foi assimilada quando ela entendeu outras filosofias de vida praticadas fora de São Paulo. Naquele momento, Fabiana dizia compreender que São Paulo nos obriga a outros estados corporais e psicológicos, os quais alcançam e atingem a produção dos trabalhos. Interpreto, portanto, que algumas coisas acabam por só passar por nós, vemos, mas não as olhamos, nem as particularidades miúdas e ricas que compõem de forma real uma canção e que devem ser captadas nesses instante, acredito. Estou longe do mundo artístico musical, mas sua fala me contemplou grandemente. Me vi desacostumada a parar e entender as dinâmicas impostas pela violência que São Paulo nos acomete.

Minha observação e admiração pela arte do *graffiti* me trouxe a esta pesquisa e me presenteou com a possibilidade em ver e olhar não só a exuberância da arte urbana, mas me questionar sobre o porquê de tantos muros grafitados e pixados. Como não me perguntei sobre isso antes? Por que não questionamos o que está gritando diante de nós? O que nos impede de olharmos e levantarmos interrogações mais pertinentes? Contextualizando a questão a partir de bell hooks (2009), coloco-me na posição de mulher negra em processo de revolução. Isto é, já me considerava ativa no movimento contra o racismo, mas com a prática do ver e olhar insiro-me dentro de um processo de libertação e autonomia negra. De acordo com a autora, não conseguimos nomear nossa dor em relação ao racismo, mas também não nomeamos nossos prazeres. Em relação à administração do olhar, estamos imersos nas formas cruéis de representações imagéticas negras e é nesta deixa que adentro ao movimento de luta ao combate para o desbloqueio em relação a nos imaginarmos e nos descrevermos a partir de outras perspectivas fora das colonizadoras (HOOKS, 2009, p. 32). Experimento espiar as cores, frases, desenhos e colagens ao meu redor e suas políticas inseridas nessa arte.

É desafiador apresentar meus passos e analisar imagens que não foram realizadas por mim. Levantar suposições sobre o trabalho externo a priori me soou de forma pouco

confortável. A posição de crítica de arte quase que me imposta visto minhas análises dos *graffitis* que emergem em meu campo, parecia me colocar em um nível hierárquico onde eu seria a dominadora e detentora do poder, do conhecimento e de compreensões sobre as tais visualidades e suas estéticas. Foi só a partir da ampliação de diálogos com os grafiteiros que me senti mais à vontade para traçar caminhos de entendimento, compreensões mais densas, efetivas e coerentes. Em resumo, de certa forma me senti tendo um pequeno pertencimento a esta arte, não por acaso, com o direito de fala e liberdade em poder escrever sobre – ainda que colocando-me no lugar de pesquisadora. Entendi também que o trabalho não deveria partir só da descrição da imagem, mas, sim, escrever o que me encanta o olhar, o que me incomoda, instiga, distancia e aproxima. Outro fato importante em relação ao texto sobre imagens é sobre como relatar um todo relacional, ou seja, o lugar escolhido para a prática da grafiteagem, o desenho, os muros, enfim a junção de tudo que compõe a arte do *graffiti* e toda sua paisagem. Percebi que em alguns momentos a minha capacidade de divagar sobre os muros e seus compostos artísticos é imensa, mas também positiva, pois abre espaço para conversas mais longas e férteis, ideias de trabalho, trocas e referências.

Acompanhar alguns processos de grafiteagem me trouxeram à tona o quão cruel é a rua. E não que eu já não soubesse, mas a vivência me levou a um lugar de sentir esses medos, anseios, dúvidas, amor e ódio “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2012). Ficar horas e horas na rua com os grafiteiros me colocou em um lugar de maior vulnerabilidade e, quando falo “maior” é porque já me considero vulnerável visto minhas condições enquanto preta e mulher. Algumas vezes senti medo de ser presa, mesmo que não estivesse na prática do tingimento do muro, em outros momentos tive medo de assaltos, e em outros temi sair dos lugares sozinha, pois tardava o dia e acabava por ter que ir embora antes de todos, pois uns mantinham o trabalho artístico ou ficavam para mais bate papos, extensão da noite e na maioria das vezes os caminhos de volta não se cruzavam – eu era a única a vir para a Zona sul.

Considerando todas as experiências e noções empregadas na contribuição de olhares e sentidos aguçados, absorvi e tento transcrever minhas vivências na cidade assim como apresentar esses pontos em que marcam e marcaram minhas passagens. Para tal transfiro para o texto minhas caminhadas, lugares em que passo e as artes que me sensibilizam em relação a construção visual não racista e um universo domado por pensamentos coloniais.

## 5.1. Caminhar como prática da observância

A constituição das paisagens urbanas se dá não somente por projetos de gestões governamentais, mas por todos os cidadãos. A participação conjunta na configuração da imagem na cidade advém das ações de grafiteagem e pixos nos muros, prédios, portões e asfaltos, das publicidades nos pontos de ônibus, construção de moradias em áreas de risco, ocupações, movimentos sociais em ação, transeuntes apresados, outros atentos ao celular, até a limpeza e sujeira em todo o espaço.

Meus caminhos se iniciam com a prática do olhar, da observação sobre as diferentes paisagens urbanas, na diferença entre os bairros, nas peculiaridades do meu bairro e de toda essa fratura que escancara a grandiosidade de São Paulo. Fragmentos que constroem e desconstroem possibilidades, espaços intersticiais que expressam práticas humanas admiráveis, insanas, sociabilidades contrastantes “zonas de contato onde se entrecruzam moralidades contraditórias” (ARANTES, 1997, P.251).

A primeira percepção do meu caminho vem do meu próprio estado de graça, de aproximação e vivência particular e diária do cotidiano diverso pelas ruas. Meu bairro, Jabaquara, é o começo para as viagens, análises e apropriação imagéticas, lugar de onde nunca sai desde que me entendo por pessoa. O texto corre por caminhos que cruzo e outros que são fixos devido à necessidade de estudo, trabalho ou por questões de passeios, lazer e diversão. Separado por etapas, descrevo a história dos bairros e algumas questões sociais, a fim de entendermos as dinâmicas pelas quais passam para em seguida discutirmos as ocupações artísticas efêmeras do *graffiti* produzindo reflexão sobre arte e território, os quais chamarei de territórios das negrafias.

A classificação, ou melhor, a nomeação de territórios das negrafias, ou seja, territórios de grafias negras advém devido ao trabalho do antropólogo Nestor Perlongher, *Negócio do Michê* (1986), que discute sobre os “territórios marginais” do centro de São Paulo. O autor define como território uma extensão superficial com alguma distribuição dos corpos no espaço. Com prática etnográfica e ligação com a Escola de Chicago, Perlongher trabalha com a fragmentação e segmentariedade do sujeito na cidade dando luz as sociabilidades desviantes.

Utilizo então – negrafias – em substituição de “marginais” usada pelo autor. Partindo da ideia de que as negrafias estão presentes em diferentes espaços e seus agentes (quem as pinta) estão em constante movimento, entendo que há uma questão itinerante, isto é, um

fluxo que possibilita uma reterritorialização dos espaços onde se leva um pouco de si e de sua cultura a fim de fixar de alguma forma a diferença, o que destoa, porém também complementa, incomoda e manifesta críticas. Seria então movimentos que compartilham singularidades a fim de novas construções culturais, sociais e identitárias dentro da já “construção heterogênea” e “organismo vivo” que é a cidade (AGIER, 2011).



## 6. Negrafias: No meio do caminho tinha um *graffiti*

*“Um dia estava grafitando e um garoto, de mais ou menos dez anos, depois de um tempo me observando falou: tio, quero ser igual a você quando crescer. Respirei, já com fôlego, respondi: e quando eu for criança quero ser igual a você. Ele me abraçou chorando”.*  
Enivo (grafiteiro), caderno de campo, 2017.

As primeiras imagens trazidas para o diálogo não estão no meu percurso rotineiro de ida da minha casa à Universidade de São Paulo, pois desviei do meu caminho a fim de recuperar na memória imagens de minha infância, vistas no Centro de Culturas Negras do Jabaquara “Mãe Sylvia de Oxalá”<sup>29</sup>. Chegando lá para minha surpresa nada havia mudado e as imagens continuavam intactas na parede do único auditório/teatro. E para além do *graffiti* de décadas, alguns outros muros também foram ocupados pela arte. O que mais me chama a atenção é que todas as grafias possuem teor étnico-racial, acredito que algumas possam ter sido feitas com o propósito de discussão sobre a negritude, principalmente por conta da história que guarda o terreno. Outras, por sua vez, foram encomendadas pelos gestores do Acervo.

Fazia alguns anos que não visitava o Acervo da Memória e do Viver Afro-brasileiro no Jabaquara. Enquanto descia a rua Cruz das Almas para entrar pela porta lateral do espaço, observava a quantidade enorme de conjuntos de prédios e percebia mais construtoras prontas para tapar mais um pouquinho do sol tímido paulistano. Do lado esquerdo pontos de ônibus das lotações que vão para as regiões de Jd. Miriam, Vila Clara, Sta. Terezinha e outros, atumultuam as calçadas apertadas, o estacionamento do metrô e suas placas de periculosidade enfeitam um cenário de caos. A cada passo dado ia me recordando das inúmeras vezes que fui estudar naquela biblioteca: os livros de história que consultei e de como era gostoso respirar aquele ar. Na época, os prédios eram inexistentes e só anos mais tarde o surto imobiliário tomou conta do verde. Como era bom pesquisar com minha mãe e com meus amigos qualquer que fosse. Chegando no Acervo, desci dois lances de escadas cercadas por uma grama alta, havia muito silêncio e no último degrau logo ao entrar notei que as janelas possuíam fotos de personalidades negras da história brasileira. Que tamanha riqueza, pensei. É importante que os visitantes sejam atraídos para o conhecimento e a curiosidade sobre quem são aquelas pessoas, ou apenas admirem o fato de pessoas negras ocuparem todo um corredor de um centro de pesquisa. No momento da

---

<sup>29</sup> Centro de Culturas Negras do Jabaquara “Mãe Sylvia de Oxalá” – CCN Jabaquara

visita não me questionei sobre as imagens não terem legendas, fiquei tão maravilhada pela representatividade negra que só notei essa ausência em casa.

Não sei se esse fato gera uma possibilidade para uma crítica sobre a falta de agenciamento dos sujeitos retratados. Mas como não há características de rebaixamentos, subalternizações e esteriotipizações, entendo que a ausência dos nomes (mesmo que tenha importância) não dá margem para um ideário prejudicial e inferiorizante. Já dentro do local, descí as escadas que dão acesso ao piso inferior, aproveitei para usar o banheiro e notei que as paredes continuavam pintadas de um amarelo sem vida, mesma cor, mesma parede, tudo ali permanecia fixo, como se por algum motivo precisassem ser eternizado; descí mais um lance de escadas e avistei uma vigilante, perguntei a ela se poderia entrar no auditório/teatro, mas ela negou e disse que eu deveria falar com algum responsável do setor. Me apontou uma sala e fui caminhando a procura do então responsável por aquele andar. Thiago Barbosa, funcionário coordenador de artes do espaço me recebeu. Convidou-me a entrar em sua sala e conversamos sobre minha pesquisa. Thiago Barbosa me levou até o auditório/teatro e me autorizou fazer os registros da então parede que considero incrível e que guardava na memória. Voltando a sala de Thiago passei meu e-mail para que ele pudesse me mandar um material que tinha sobre o Acervo e também sobre o Projeto de *Graffiti* que estão desenvolvendo por lá.

Durante minha conversa com Thiago ele me falou que o grafiteiro que pintou minha tão amada parede chama-se Edmilson Quirreis. Edmilson foi artista plástico, grafiteiro e é mais conhecido pelo seu apelido: Coyote. Seu trabalho foi desenvolvido com técnica de carvão e spray. Coyote desencarnou em 2017, vítima de infarto, deixando um legado imensurável não só na minha memória, mas na de grande parte das pessoas que admiram seu trabalho. Abro aspas para apresentar um trabalho de alcance artístico midiático de Coyote. Capa do disco dos Racionais Mcs no ano de 1994.





Figura 14: Capa do disco dos Racionais Mcs 1994 – Coyote. (Fonte: Google Imagens)

Coyote não pode ser encontrado em grandes livros de história sobre *graffiti*, artes visuais, jornais e revistas. Artista negro, gênio das artes, algo incontestável a minha visão, viveu e vive (agora em outra esfera) com a ausência de reconhecimento do seu talento. Uma ausência que cobro aqui e busco junto a seus amigos reconstruir sua história, enaltecer seu legado e seu talento.

Mitchell (2005), ao citar o psicanalista francês Jacques Lacan, escreve que a imagem assim como nós a sentimos ao olhar para ela, evoca o que realmente deseja transmitir. A partir dessa lógica enxergo que o homem negro atrás das grades da capa do disco transpassa a realidade social do brasileiro, onde uma maioria carcerária é parda (utilizo o termo apenas respeitando as terminologias e categorias normativas desenvolvidas nos formatos em que os dados são colhidos) e negros. De acordo com pesquisa realizada no ano de 2017 pelo Infopen (Levantamento Nacional de informações penitenciárias), 64% da população carcerária é negra. Informação perturbadora não apenas pelo levantamento sociológico que identifica que essa maioria da população tem em grande parte o ensino fundamental incompleto, vivendo em situação de extrema segregação social e possuem ínfima participação no que tange a questões econômicas e qualidade de vida. Abrirmos discussão

mais densa para o pensamento onde entendo a prisão não como um sistema de correção, mas como um real calabouço colonial. Modelo de controle e repressão implantado e sedimentado pelo governo e mantido pela política institucional da polícia brasileira, as prisões sustentam sua base no pensamento e regime colonial, onde negros, prostitutas e pobres eram e ainda são vítimas de um sistema arbitrário que se colocava (ainda colocam) acima dos preceitos legais, pautando-se na manutenção da ordem. As constantes práticas abusivas da polícia remontam a um Estado de exceções e privilégios das classes altas e carregam em si os traços marcantes do regime escravista do Brasil pós-colonial, onde o controle é na realidade baseado na opressão e criminalização do pobre e não pelo real combate à criminalidade.

A imagem do homem em meio à sombra, mãos nas grades, me remete também à prisão social, a impossibilidade ou inércia diante uma sociedade racista. Cito Mano Brown na canção do disco apresentado, *Fim de semana no parque*: “Olha só aquele clube que dá hora. Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora (...) Nem se lembra de ontem, de hoje e o futuro. Ele apenas sonha através do muro”.

Há um grave problema em relação a dados, fatos e o imaginário da população branca e negra sobre a população negra no Brasil. Primeiro, porque realmente temos um número maior de negras e negros em situações econômicas e escolares inferiores, residentes em bairros de classe baixa, favelas e comunidades. Contudo, a negligência governamental em relação à inclusão do negro após a abolição da escravidão assim como sua integração em todas as esferas públicas é situação pouco discutida ainda hoje, portanto, torna-se complicado desmanchar um processo incutido e cristalizado de que o negro é malandro e vagabundo, ou seja, enquanto a meritocracia reina no imaginário e não se questiona, o alcance aos meios necessários do mínimo e de direito é impossibilitado.

Nesse caminho, enxergo a imagem de Coyote mais como um sentido de clara crítica do que uma representação de um homem negro como bandido. Não penso que seja representação, pois não exprime uma realidade, quero dizer, uma ideia de homem negro ladrão ou bandido, mas o expor dessa realidade que necessita ser transformada na sociedade. A reflexão não parte apenas da imagem, mas do contexto social e, principalmente, da escuta do disco, o qual salienta em todas as músicas a diferença entre a população branca e negra, suas formas de vida e ocorrências diárias de violências policiais, sociais e econômicas.

É possível aceitar que há brancos e negros no mundo do crime e por isso uma imagem de qualquer um que seja possa ser uma realidade? Sim, obviamente. Contudo, ao ouvir todo o disco constato que a intenção desta imagem é a de produção de crítica e não expressão positiva de sub julgamento e de uma imagem literal que expressa o incontestável. Fecho as aspas.

No próprio centro encontramos as imagens que se seguem, também de Coyote.



**Figura 15: Crianças negras, Coyote, Centro de Culturas Negras do Jabaquara (Foto: Marina Barbosa).**

Faz-se importante recordar que, antes do processo diásporico, a construção da imagem das pessoas negras já continha simbolismos de inferioridade diante a branquitude. As artimanhas elaboradas para que tal ideia se elaborasse e mantivesse fixa em todas as concepções e grupos raciais estava pautado na supremacia racial branca e seu intento de escravidão. Com isso, a problematização e situação tática em que se deturpa a imagem, a fim de alcançar uma dominação justificada, porém infundada, criando-se mecanismos biológicos, religiosos e imagéticos para instaurar e manter crença e certezas sobre hierarquias, e logo separações entre superiores e inferiores.

A comunicação pela arte não é de hoje e nem tampouco exclusiva a nossa contemporaneidade, se o desenhos em paredes puderam ser diários, histórias e meios de comunicação, hoje, não seria ou é diferente. Pensar em como a arte interpela o sujeito é construir teias de significados e interrogações. Agora, pensar em uma criança, observando desenhos é iniciar uma reflexão ampla sobre elaboração e recepção. É com essa ideia que

adentro a discussão sobre a pintura das três meninas negras e os três meninos também negros na parede do Acervo e Memória Afro do Jabaquara.

Como já discutimos, a imagem da população negra nos mais diversos meios de propaganda é um tanto quanto diminuta, isso ainda quando não carrega questões de empobrecimento cultural e desvalorização da beleza e cultura negra. Nesse sentido, nós enquanto adultos vamos criando mecanismos de proteção, segurança e possibilidades de defesas em relação a esses racismos. A formação crítica, questionamentos e buscas possibilitam que criemos barreiras que nos assegurem a “verdade” sobre nossos corpos e imagem, mas, quando falamos sobre identidades e imagem, não há como esquecer que nossas estruturas emocional e psicológica quando crianças foram atingidas por processos de exclusão e perpetrados pelo racismo. Por isso, quando me deparei com o *graffiti* das meninas, compreendi, que ali se sublinha uma perspectiva inovadora e radical de si e dos outros. Ou seja, o negro, sua subjetividade, também pode ser “capa” e rosto de publicidades, *eu posso estar ali, pois elas estão*. Percebo e ressalto a importância em relação à imagem de crianças nos contextos sociais e educacionais e assim a necessidade de desconstruir estéticas padrões. E não só, mas, é preciso ir fundo na questão de que a baixa autoestima não é algo inato à população negra, mas, sim, resultado da discriminação e fomentação do estereótipo da/do negra/o.

Educados com programas televisivos, publicidades e telenovelas, nós espelhamos nas belezas, roupas e cabelos que são estrategicamente mostrados a nós. E com e a partir disso modelamos uma sociedade imagética irreal e pautada na supremacia branca onde os negros, além de coadjuvantes, são subalternizados e preteridos e, não obstante, copiamos tais modelos sem nos atentarmos as armadilhas que eles pregam: “Os meios de comunicação são, por assim dizer, um caso-modelo de reprodução das nossas relações sociais” (RAMOS, 2002, p.9 *apud* NASCIMENTO, 2012, p.74).

Há como desbloquear e mudar esses paradigmas pautados em padrões que além de estarem fora do contexto étnico-racial brasileiro abrigam uma falsa concepção de beleza onde – xuxas e paquitas, bábies e suzis enfeitam prateleiras, nos prendendo a teias que se fecham para diversidade? Quais podem ser as possibilidades de uma produção imagética que carregue figuras, traços de uma cultura e com isso viabilize um combate ao bombardeio da estética branca? Talvez o *graffiti*. A presença das meninas negras na parede pintada em tons variados de amarelo, ora ouro ora pastel, do Acervo de Memória Afro do Jabaquara modifica a presença maçante das figuras brancas de olhos claros das revistas e da televisão.

A fotografia só é presente neste trabalho, pois a imagem que ocupa a parede não está nas grandes tiragens midiáticas de poder e alcance maciço populacional, contudo ela pode ter poder representativo onde alcança e alcançará o público do então determinado nicho territorial. Desta forma a arte entra no universo político, mesmo quando ela não necessariamente possui a intenção de o ser.

A figura da primeira menina que compõe a pintura é determinante para o sentimento alegre, seja no ímpeto da observação, seja no a caso da visão. A menina carrega um olhar doce e inocente que escancara um “oi”, parece que dialoga de forma direta e encantadora com quem a vê -, sorriso aberto, o tom mais escuro de sua pele, a grandiosidade dos detalhes de seus cabelos crespos, trançados e adornados por terere que só alcançam as pontas de suas madeixas, que apresentam ainda lá no alto da cabeça um búzio ressaltando um ar leve de realeza. Seus traços largos, boca e nariz, carregam a beleza do que é hostilizado e fetichizado, portanto, ressalta a diversidade como algo belo. O sombreado espalhado pela face dá ênfase para os detalhes dos traços da testa, sobrancelhas, nariz, maçãs do rosto, lábios e pescoço.

No lado direito da cabeça, as tranças da menina negra aparecem um pouco mais caídas, evidenciando uma raiz crespa dos seus longos cabelos emaranhados graciosamente pelo seu penteado. No lado esquerdo, o búzio sustenta uma amarração de parte dos seus cabelos, elevados ao alto. Não há tristeza na imagem, nem qualquer resquício histórico de algo que nos leve à negação das identidades e subjetividades negras.

Na arte desta parede, vejo mais duas meninas negras. A do meio parece ser uma criança miscigenada, fruto de uma relação inter-racial entre pretos e brancos. A tonalidade de sua pele é mais clara. Cabelos crespos, sem cachos e um penteado *black power*, parece um quadro sem molduras instalado temporariamente numa parede. Com olhar fixo, como se tivesse pensando em algo, mas atenta ao aparelho que a registra, a criança está entre o aqui e o alheio, mas com interesse no registro de sua imagem. Ao menos é o que parece quando um segundo olhar me leva a notar a sua pose, seu braço e mãos servem de apoio para sua cabeça – pose clássica infantil.

Há uma incógnita em relação à menina do meio, sua roupa parece ser antiga, talvez represente um tempo mais distante, ou talvez tenham nela colocado esse vestido justamente para uma fotografia que, mais tarde virou *graffiti*, ou seja fotografia que nunca existiu, o desenho é apenas uma própria criação do artista.

A terceira e última menina negra da pintura localizada no lado direito, lembra-me uma amiga querida, engraçado... Gosto de olhar imagens e comparar a mim, mas também deixar-me livre para pensamentos de lembranças e ligações com outras pessoas. A concepção de representação positiva, reflexiva, bonita, simples e longe de conexões que pouco servem para modificações externas e internas de si é plausível e necessário.

Faço uma pausa... admiro todos os cabelos ... As meninas negras sabem bem como são os penteados para os cabelos crespos. Não sei se o artista se espelhou nas vivências no Movimento Negro Unificado do qual fez parte, das meninas negras da rua, de sua casa, família, filhas, sobrinhas, irmãs ou imagens várias de livros, revistas, enfim, mas, posso garantir que seus delicados e cuidadosos traços em relação a cada rosto das meninas e tudo o que nele é composto enraízam e presentificam identidades de meninas negras. Todo o trabalho é muito realista, mas os cabelos, principalmente, os cabelos dão vida à arte da vida real. O penteado da última menina é um clássico entre as meninas negras: duas Marias Chiquinhas repartem o cabelo ao meio e os tololos<sup>30</sup> amarrados por elásticos coloridos. A imagem não possui estas cores das quais escrevo, mas elas vem no pensamento ao olhar cada circunferência dos sete tololos. Cada bolinha de um tamanho, pois os cabelos crespos em todos os penteados tende a diminuir o volume onde na raiz é cheio e nas pontas eles ficam mais finos.

A imagem é silenciosa, mas o que poderíamos ouvir diante o que nos parece falar tanto? Da possibilidade de ser, de ver amigos, de achar belo todas as posturas corporais, sorriso, cores, penteados, uma junção de transformações a partir da alegria.

bell hooks (2009) fala sobre como devemos ter a imagem enquanto objeto de crítica. Como exemplo de uma imagem que lhe deixa despedaçada, ela escreve que mesmo em cacos consegue se transformar. Esse texto, que é a introdução do seu livro *Olhares negros – raça e representação*, significa o quão importante é a arte da imagem. O que ela carrega em relação à potência singular dos indivíduos e como consegue se comunicar e causar emoções nos comportamentos humanos:

Com uma intervenção radical, devemos desenvolver atitudes revolucionárias em relação a raça e representação. Para isso, demos estar dispostos a pensar a imagem de forma crítica. Devemos estar dispostos a correr riscos. Os ensaios de

---

<sup>30</sup> Quando criança minha mãe dizia que todos os penteados que deixam o cabelo com formato circular, por exemplo, o famoso coque, chamava-se tololo e até hoje utilizo tal expressão, mas não a ouvi em outros ambientes ou falada por outras pessoas que não fosse ela.

Olhares Negros têm o objetivo de inquietar e desviar, de serem disruptivos e subversivos. Eles podem aborrecer algumas pessoas, fazer com se afastem ou se sintam chateadas. A ideia é essa: provocar e engajar. Como aquele retrato de Billie Holiday feito por Moneta Sleet que eu amo tanto, em que, em vez de uma imagem glamourizada do estrelato, somos convidados a ver a cantora numa postura de profunda reflexão, os braços machucados pelas agulhas, as cicatrizes delicadas no rosto, e aquele olhar triste e distante. Quando encaro essa imagem, esse olhar negro, algo em mim se despedaça. Eu preciso recolher os pedaços de cacos de quem sou e começar tudo outra vez - transformada pela imagem.

Eu me transformo em cada imagem do *graffiti* que colho nos meus caminhos. E quando as compartilho, percebo que outras pessoas também são transformadas.

Ao olhar a imagem dos três meninos negros que compõem a mesma primeira parede analisada, fixo-me em uma admiração pelos detalhes e conexões com a realidade dos meninos negros no país. Diferente das meninas, os meninos não possuem cores de pele tão diferentes – há uma maior proximidade de tons de pele.



**Figura 16: Crianças negras, Coyote, Centro de Culturas Negras do Jabaquara (Foto: Marina Barbosa).**

O primeiro menino possui cabeça raspada, carequinha, sua sobrancelha me parece rala – olhos grandes que olham para algo distante. Seu nariz desenhado possui narinas largas, assim como são seus grandes lábios que se encontram cerrados, dando um ar de dúvida sobre sua alegria. Sua orelha direita é aparente, todo o aparelho auditivo externo é traçado por texturas que vibram em sombras presentes na escuridão da cor do menino. Magro, é possível ver seus ossos do ombro e parte do seu peitoral. No pescoço uma pequena dobra, possivelmente formada devido ao seu pescoço estar semi-curvado para o lado. Seu

queixo achatado pode ser a causa do lábios sérios, pois parece que há uma força para fechar seus lábios.

O segundo garoto ocupa o meio da paisagem entre outros dois das laterais, direita e esquerda, e parece que é o mais jovem entre eles. A parede amarelada ganha tons de azuis pastel e marinho em formato de triângulos que também se sobrepõem ao rosto e corpo pretume. Seu semblante sorri com os olhos mais do que com a boca larga, contudo têm lábios mais finos do que a do primeiro menino. Olhos que lembram os traços de olhos indígenas, puxados, ou até mesmo de alguma região de África... Sobrancelhas finas que acompanham seu nariz largo, mas pequeno. Menino gordinho, testa grande com duas entradas amplas que contornam seu cabelo tamanho médio e crespo.

No terceiro menino vejo uma faixa de tinta marrom que lembra ponte e o conecta com o primeiro menino. Nesta “ponte” há alguns triângulos azuis e um outro desenho verde abacate com um toque brilhante de neon, contornado com azul marinho e alguns triângulos vermelhos. Com rosto um tanto afilado, cabelos crespos, curtos, sobrancelhas bem marcadas e escuras.

Seus olhos são grandes e atentos, nariz delicado e largo, seus lábios sorriem com timidez, assim como seus olhos. Parece ter estrutura magra, e dentre os meninos é o único que aparece com uma camiseta branca destoando dos demais, assim dando um ar da graça em toda a pintura. Seu rosto também possui triângulos na cor azul pastel, mas apresenta mais pinturas de triângulos pintados de pretos e traços também pretos.

A minha descrição da imagem esconde meu primeiro sentimento ao olhar para os três meninos. Primeiro, ao observar, veio-me um sentimento de prazer, por ainda poder admirar aquela parede, depois admirei as escolhas de como capturar a imagem a fim de que ficasse boa, pois estava apenas com meu celular o que já definiria uma qualidade inferior do registro, mas tive, junto com tudo isso, um sentimento de dor. Não consigo dissociar a pintura da realidade dos jovens negros no Brasil. Logo, lembro a voz da atriz e cantora Naruna Costa recitando o poema *A Paz* de Marcelino Freire:

Eu não sou da paz.  
Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta  
nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me  
pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.  
Uma desgraça.  
Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara.



Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para onde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente.

Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede

nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu

não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. A paz só aparece nessas horas.

Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo.

Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou. Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos.

Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Ai que dor! Dor. Dor. Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus!

Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. A paz é que é culpada. Sabe, não sabe?

A paz é que não deixa.

O poema expressa a fúria das mães diante a realidade do genocídio negro brasileiro, cujas maiores vítimas são os jovens negros de até 29 anos de idade. Para Guerreiro Ramos, a imagem consolidada do negro demonstra que a violência do racismo está imbricada historicamente nas relações de poder, ou, em suas palavras, na “patologia do branco”.

(RAMOS, 1957, p. 128)

Nesse sentido, a estereotipização do jovem preto e sua relação com a criminalidade está implícito em sua imagem, além do racismo, a concretude de um extermínio físico, mas também da violência estatal que pratica uma segregação e exclusão desses jovens. Um exemplo da imagem perpetuada dos negros serem criminosos foi a frase dita por Sergio

Cabral Filho em 2007, na época governador do Rio de Janeiro. Cabral falou que era favorável ao aborto, pois seria uma medida possível para combater a violência, segundo ele, as mães faveladas são “fábrica de produzir marginal”. Esta não é uma frase isolada – demonstra uma lógica generalizada de que o negro pertence ao grupo dos suspeitos, pois a criminalidade, malandragem e outros substantivos infelizes estarem inerentes a ele; ou seja, seus marcadores sociais são: ser negro, pobre e bandido.

Claramente a imagem não nos mostra violência, tampouco estereótipos, mas é impossível olhar para ela e não lembrar dos inúmeros casos de violências a corpos jovens negros, mortos, alvejados e condenados sem julgamentos pelo simples fato de serem negros. A CPI do Senado que trabalha sobre o Assassinato de Jovens nos revela que todo ano, 23.100 jovens negros com idade de 15 a 29 anos são assassinados. São 63 por dia e um a cada 23 minutos.

Continuo minha caminhada e nela encontro mais imagens de negrarias, *A mulher que brota do mato*, assim defino minha próxima imagem capturada. A primeira coisa que me chama atenção é seu cabelo: preso em forma de coque que não esconde sua crespidão. Sua testa possui iluminação e realça seu formato não muito grande, suas sobrancelhas gesticulam algo, abaixo delas mais um detalhe de sombras e os olhos em contornos amendoados, ela não parece interagir com quem a olha. Suas maçãs do rosto são salientes e acompanham um nariz que me lembra as máscaras africanas de madeira; sua boca pequena, possui lábios mais grossos e fechados. Magra, tem suas saboneteiras salientes. Seu vestido branco com poás pretos e mangas detalhadas com listras horizontais, sua orelha esquerda aparente, pequena e um brinco de bolinha envaidecem a moça. A imagem fica ainda mais bonita com a composição do mato a sua frente.



Figura 17: *Graffiti* - A mulher negra que brota do mato, Centro de Culturas Negras do Jabaquara brasileiro (Foto: Marina Barbosa).

Nas laterais, outros *graffitis* dos quais não sei se foram do mesmo grafiteiro porque não possui assinatura.



Figura 18: Centro de Culturas Negras do Jabaquara (Foto: Marina Barbosa, 2018).

É inegável toda a problemática dos cabelos crespos na nossa sociedade. O racismo atinge as mulheres pretas, atribuindo o significado de inferioridade expressado, principalmente, devido aos seus cabelos crespos. A luta política feminina pela autoestima e afirmação da negritude, e a consequente radicalização contra o alisamento dos cabelos tem tomado uma proporção significativa no país. A indústria, consciente de que tal luta evidenciava questões identitárias, percebeu um nicho de mercado – cosméticos afros – e adotou a política de envaidecimento dos cabelos crespos ao perceber um público fértil, aumento de procura e, evidentemente das vendas.

Durante a graduação em Ciências Sociais, a partir de uma disciplina da educação (Relações Étnico Raciais na Educação), junto com algumas amigas, fizemos um documentário sobre cabelos crespos. Andamos pelo campus da Universidade Federal de São Paulo, campus Guarulhos, abordando mulheres negras com cabelos crespos. Uma das mulheres entrevistadas nos disse a seguinte frase sobre a mulher negra: “o que ela mais quer não é ter cabelo liso, ela quer se sentir bonita, amada”<sup>31</sup>. Subentende-se que a mulher negra não se incomoda com seu cabelo, mas com a aceitação que ele vai ter na sociedade e como ele foge do que é concedido como bonito acarretará, portanto na negação dele.

“Útero Urbe” está escrito no corpo da mulher preta de pele clara grafitada no muro. Penso que é a primeira deixa para uma descrição sobre o nascimento, esperança e vida, mas vida de que? Da arte, pois a arte liberta! A mulher possui cabelos pretos ondulados, até o ombro, e sobre eles a natureza verde brotando. Seu rosto é forte, testa pequena, sobrancelhas bem delineadas e um olhar de quem está ali para falar alguma coisa, passar uma mensagem, talvez a mensagem sobre o que é o seu útero e que vida sai dele dentro da urbe. As bochechas rosadas parecem ser uma demonstração de saúde, coradas naturalmente. O formato do seu nariz é delicado e largo. Seus lábios me parecem pintados de tom escuro. Pescoço fino, mas corpo robusto e um pouco acima de suas mamas escondidas pelo mato a escrita que dá vida a arte na cidade, na urbe. Útero cidade, cidade que nasce do útero, útero que dá luz.

O *graffiti* não traz assinatura, mas a frase me chamou atenção, joguei no google e descobri a artista plástica grafiteira Carolina Teixeira – Itzá. Ela trabalha com a temática

---

<sup>31</sup> A fala aqui exposta está na altura dos 2min27seg do vídeo que pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=YIsAPUP7k1I>

feminina, imersão a sentimentos íntimos e recuperação da ancestralidade oriental e afrobrasileira. A partir dessas informações e com segundo olhar, poderia considerar a mulher como uma afro-oriental brasileira. A leitura da imagem tomou, portanto, esse adendo durante sua descrição por meio da pesquisa acerca dela.

A continuação do olhar observante nos mostra que o muro apresenta mais três mulheres pretas caminhando para frente e, por isso, de costas para os nossos olhos. A primeira está vestida de preto – ela parece quase uma sombra das outras mulheres desenhadas, ou talvez esteja em um caminhar mais adiantado, o que explicaria seu corpo ser mais magro e sua roupa apresentar menos detalhe. A distância explicaria, portanto, essas diferenças em relação às outras mulheres, mas não é algo já definido. Na cabeça da mulher uma rodilha e um torço para sustentar o peso de um cesto preto com duas manchas brancas e uma tarja vermelha que parece ser uma tinta escorrendo. Seu corpo está em equilíbrio, mas em movimento; no braço direito tem um balde com aspecto de tinta vermelha, escorrendo o que talvez confirme a ideia de ser uma tinta também escorrendo na parte superior, como já descrito.

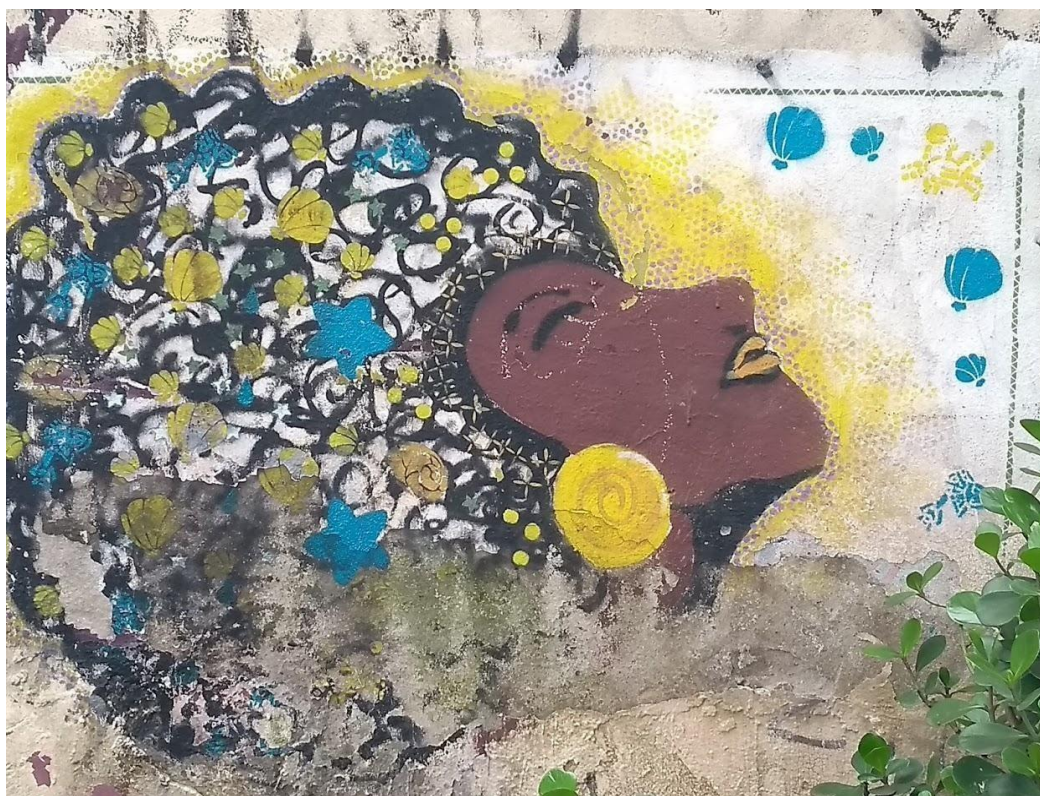
A segunda mulher me deixa com dúvida se é a mesma mulher que descrevo como uma possível sombra. Estaria ela em movimento retardado, numa perspectiva ou se trata de uma segunda pessoa? Seu corpo parece mais próximo, está com mais formas que desenharam seus contornos, veste um vestido vermelho que nos mostra texturas e dobras que só aparecem no processo de remodelagem do corpo, na cabeça a rodilha e o torço, sobre eles uma bacia com a tinta vermelha, mais evidente do que a primeira mulher. A tinta também está escorrendo; dentro da bacia um globo recortado ao meio de cor azul e três manchas brancas de tamanhos diferentes, organizadas da seguinte forma: grande, pequena e média, todas parecem nuvens no céu – o céu sobre a cabeça. O braço direito segura a haste do balde preto quase coberto por completo pela tinta vermelha, já o braço esquerdo está em posição comum de caminhada; os ossos de sua mão são evidentes e dá uma certa elegância à pintura.

A terceira e última mulher se difere das outras duas pela cor do seu vestido. Ele é laranja com detalhes em amarelo e preto, contorna o corpo, lhe dando um sutil volume. Na cabeça, a mulher, assim como as outras descritas, carrega uma bacia, mas essa é da cor verde com um detalhe de tarja grossa na cor preta, sobre a bacia o mesmo globo azul, cortado ao meio ou apenas o excesso do que está dentro da bacia. As manchas brancas combinam os tamanhos grande, pequeno e médio e uma tarja vermelha escorrendo. O braço



direito apresenta uma mancha laranja que segue até os cotovelos, ele segura a haste da lata que tem as cores amarela, laranja e preta, dentro da lata a tinta de cor vermelha.

Na parede descascada pelo tempo ainda é possível olhar e admirar a mulher negra, semblante de quem respira a paz. Seus cabelos crepos, no formato *black*, apresentam espirais adornadas com estrelas de cor azul mar, e círculos e conchas na de cor amarelo. Seus olhos fechados parecem alcançar um estado pleno de prazer e tranquilidade. Seu nariz tem ponte aguda, mas não é possível descrever seu formato exato, pois está de perfil. Seus lábios são médios, pequenos e estão enfeitados com a cor amarelo quase puxando para o laranja. Na orelha um brinco amarelo que se assemelha a um caracol. A pintura não carrega identificação do artista.



**Figura 19: Mulher Negra – Av. Engenheiro Armando Arruda Pereira – Jabaquara (Foto: Marina Barbosa).**

Os mitos, clichés e estereótipos nas mentes das pessoas é que a mulher negra é forte, por vezes agressiva, e seu trabalho é de vendedora na rua ou empregada doméstica. Em outras instâncias é a mulher vitimizada, pedinte e em situação de miséria. Já no imaginário masculino, ela é sexualizada, acessível para caprichos sexuais sem compromissos. Indo contra todos estes estereótipos, o *graffiti* apresenta uma mulher serena, livre e longe de categorias que a definiriam de forma ruim. Ainda que de forma sutil e não abrangente,

devido à ausência de uma discussão mais ampla, pode-se entender que a imagem seria útil para a formulação da ideia que bell hooks nomeia como “formação de uma teoria e uma práxis feminista libertadoras”, quando critica o movimento feminista branco e inclui pensamentos sobre a visibilidade da mulher negra não estereotipada no movimento de luta, isto é, salienta que a responsabilidade por mudanças é “coletiva” e deve ser “compartilhada”. (bell hooks, 2000, p. 208)

## 6.1 Saindo do bairro: novos territórios - USP

Sigo minha caminhada, destino Butantã, Zona Oeste da cidade, vou para USP, Cidade Universitária. No caminho não encontro qualquer outro *graffiti*, contudo os pixos marcam o cenário do meu caminho. Ao chegar nas escadarias do metrô há muito movimento, o número grande de pessoas que saem e entram na estação mistura-se com poluição sonora dos gritos dos chamadores de transportes ilegais para o litoral sul paulista: “praia, praia, litoral praia. Praia grande, Santos, São Vicente, Itanhaném, praia moça?”. Um vendedor de trufas na ponta da escada atrapalha a circulação de pessoas, pego um papel de convênios médicos de um rapaz e adentro a estação do metrô Jabaquara. Dou poucos passos e logo vejo uma imagem que me chama a atenção, é uma propaganda para a exposição *Afro Atlântica* no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand- MASP<sup>32</sup>. A proposta da exposição teve como mote trazer à tona o debate crítico sobre o decolonial e o eurocentrismo. As obras e discussões escolhidas se pautam na vertente do “atlântico negro” – expressão retirada do trabalho de Paul Giroy, que apresenta o atlântico enquanto geografia central para a compreensão e o desenvolvimento das culturas negras. O cartaz mostra um retrato de uma mulher negra, feito pelo pintor Dalton de Paulo especialmente para a exposição, a fim de integrar o núcleo “Retratos” de figuras históricas. A imagem retrata Zeferina, baiana, moradora de Salvador. De acordo com João José Reis e Flávio dos Santos Gomes (2003), Zeferina era considerada rainha pelos quilombolas, foi líder do quilombo do Urubu, planejou um levante negro às vésperas do natal em meados de 1826, mas foi presa antes de colocar seu plano em prática. Em seguida, Zeferina foi condenada à morte.

---

<sup>32</sup> O MASP fica localizado ao lado da estação Trianon Masp do metrô, região da Avenida Paulista onde há grande concentração econômica e turística da cidade. Os moradores da região são de classe média alta. O lugar possui grande parte de centros culturais como Itáu Cultural, Sesc Paulista, o próprio Masp entre outros. De acordo com a revista econômica da UOL a qual aponta dados da pesquisa realizada pelo Instituto Data popular de 2011, 46,5% dos transeuntes que vão a Avenida Paulista passear são jovens de classe média outros 40% são de classes médias altas (A e B).



Figura 20: Publicidade no metrô Jabaquara (Foto: Marina Barbosa).

É importante destacar que no contexto da exposição, o Coletivo 3 de Fevereiro<sup>33</sup> realizou uma intervenção à pedido da instituição MASP, instalando a faixa “Onde estão os negros?” Contestam, assim, o porquê da ausência negra nas artes e principalmente em espaços de alta circulação e viabilidade do mundo artístico. De alguma forma, o MASP se dispôs a contestar a si mesmo a partir dessa ação, ao mesmo tempo que procurou ocupar um lugar de decolonização por meio da exposição e da faixa. Assim como abriu a discussão para as pessoas que circundam a região, principalmente pelo fato de ser uma maioria branca. Onde se vê inertes a imposição de imagens negras e questionamentos sobre a branquura instaurada no bairro e também em ambientes de artes até a atual proposta.

<sup>33</sup> A Frente Três de Fevereiro é um grupo de pesquisa e ação direta, que surge na cidade de São Paulo no ano de 2004, por meio de um trabalho multidisciplinar busca levantar o debate sobre o racismo do Brasil, em especial o racismo policial. O grupo trabalha com artes visuais, teatro, poesia, audiovisual, aulas, debates e uma infinidade de formas expressivas que buscam investigar as raízes do preconceito racial no Brasil e promover ações para colocar o tema em debate. <https://arteparaumacidadeinsensivel.wordpress.com/obras/frente-3-de-fevereiro>





**Figura 21: Onde estão os negros? (Foto: Imagens Google)**

Chego a catraca da estação, mas, antes de cruzá-la me deparo com a imagem de uma menina negra, olhos redondos, castanhos quase pretos, um leve sorriso no rosto, cabelos alinhados e presos. Ao lado da fotografia dela uma imagem diminuta, nela uma paisagem do serão, terra avermelhada e seca no fundo um mato rasteiro e uma árvore pequena e com poucas folhas. Uma casa feita de barro integra a imagem nos dando a certeza que ali representam a pobreza. A imagem pertence a uma campanha que solicita doações para moradores o sertão. Imagem grande, cores fortes, ocupando umas das largas pilastras do metrô. A mesma imagem também ocupa pilastras em outras estações de metrô de São Paulo como na Santa Cruz, Sé e Barra Funda.



**Figura 22: Publicidade no metrô Jabaraquara (Foto: Marina Barbosa).**

Abro novamente aspas para a apresentação desse tipo de imagem publicitária, pois as negrafias contrapõem ideários da branquitude, em outras palavras, as negrafias contrapõem formulações que imputam características nem sempre verdadeiras nas representações, tanto de sujeitos negros quanto de suas culturas, mais precisamente as oriundas a partir da diáspora africana. A situação maçante da população negra sendo representada enquanto indivíduos carentes, vítimas de uma sociedade desigual, abre discussão para o limite dual do pensamento. Ora é considerado necessário atentar-se e cuidar da população, já que essa encontra-se fora do que é considerado normal e necessário para a sobrevivência humana, ora encontramos críticas ferrenhas que sugerem que estão nessa situação, pois nada fizeram para dela sair. O embate de ideias e apontamentos está sempre numa profusão de ideias antagônicas que se contradizem o tempo todo.

Sigo meu destino, cruzo a linha verde do metrô para chegar na amarela e então seguir até a estação Butantã. Descendo da estação, meus passos calmos priorizam uma visão panorâmica em busca por imagens de *graffitis*, mas é impossível ignorar toda a estrutura geral do bairro olhando para a disputa de espaços no terminal urbano de ônibus: as pessoas se esbarrando umas nas outras, a quantidade de fones de ouvido cumprindo sua função de isolar

o indivíduo do todo barulho externo, a quantidade de bicicletas na calçada e no bicicletário. Vou para o ponto de ônibus circular da USP.

Chegando ao meu destino, a Escola de Comunicação e Artes (ECA), vejo uma negrafia, paro, observo e leio a imagem e a registro. O desenho de um homem negro em tom de pele terroso, sobrancelhas grossas, olhos grandes, lábios grandes e grossos. No seu rosto uma listra laranja dá um ar de autenticidade, que combina com o tom marrom escuro e suas sombras claras de cor bege pastel. A frase estampada no muro “tentaram nos enterrar não sabiam que éramos sementes” insurge a questão de nascimento e morte, ou melhor, morte e nascimento. Parece-me que a tentativa massiva do Estado e do racismo em aniquilar a população branca não chega as vias de fato, pois o negro não morre, vira semente e brota – uma analogia apenas para deixar a mensagem de que não conseguirão deixar a cidade de São Paulo branca.



Figura 23: Homem negro no prédio da ECA/USP (Foto: Marina Barbosa).



Em sua obra *Olhos d'agua*, a escritora negra mineira Conceição Evaristo escreve uma das frases mais bonitas que é hoje bastante utilizada nos movimentos negros: “A gente combinamos de não morrer”. Talvez seja um bom encaixe e uma boa ligação com a frase vista no muro: “Tentaram nos enterrar, Não sabiam que éramos SEMENTES”. Vozes e narrativas urgentes e emergentes na luta de resistência e legitimidade sobre direitos e processos equânimes na sociedade.

Em outra parede do Bandeirão central da USP me deparo com várias pinturas diferentes e dentre elas uma mulher negra é a minha escolhida para ser tratada aqui. Mulher negra, olhos fechados e boca semiaberta, definiria seu semblante como um movimento musical, alguém que escuta uma canção ou carrega pensamentos fortes, capazes de nos prender por instantes em nós mesmos e nas nossas ideias quase que de concretudes. A frase que sai de sua cabeça a partir de um balão traz o seguinte dizer: “fogo nos racistas!”. Com ela a dinâmica do pensamento primeiro em relação ao semblante calmo me leva para outra narrativa, tendo em vista que ela me demonstra um outro caminho de entendimento. A mulher negra de cabelo formado pelo aglomerado de casas, que lembram barracos de madeiras encontrados nas favelas paulistanas. desenhando uma realidade de grande parte da população negra. As janelas abertas e as luzes acesas colaboram para a ideia de que a luz do pensamento dela se faz presente e ligadas, conectadas na energia.



**Figura 24:** Bandeirão central da USP. (Foto: Marina Barbosa)

No canto esquerdo inferior da parede grafitada leio “*hip hop paz*” e “*racistas otários*”. Ambas as frases complementam um todo circunscrito na questão racial, tanto pela questão do próprio *graffiti* como pela presença grande do *graffiti hip hop*, este movimento negro oriundo da resistência negra e latina norte americana adotada no Brasil. Com isso recordei-me do rap “Olho de tigre”, escrito por Djonga, o qual conheci na voz da cantora Karol Konka, em que utiliza a mesma frase pensada pela nossa personagem em discussão sobre o racismo e a não complacência à população branca racista. A música carrega ainda uma questão de gênero por criticar o preterimento da mulher negra.

Acho o início da canção um tapa no rosto, um movimento para um caminho sem volta, para uma travessia com perspectiva ainda assombrada e nebulosa. Me faz voltar à análise dos garotos nas páginas acima e à discussão geral desenvolvida neste trabalho. A mulher negra exposta na parede de uma universidade majoritariamente branca, a mulher da luz, da moradia dos barracos, do semblante calmo, mas com alma e força de luta contra a discriminação racial. Ela talvez cante Djonga, talvez não, mas é inegável que, no mínimo, ela dialoga com a ideia “fogo nos racistas”. Segue um trecho da canção:

Um boy branco, me pediu um *high five*  
Confundi com um *Heil, Hitler*

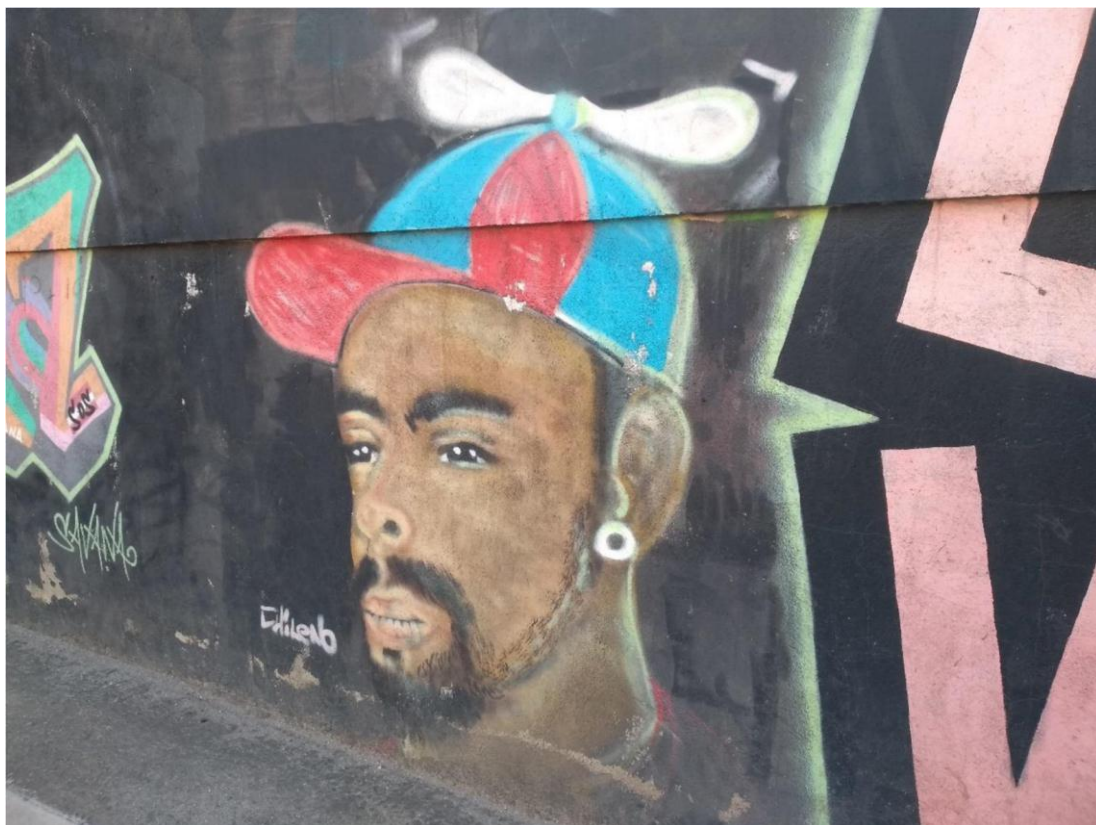
Quem tem minha cor é ladrão  
Quem tem a cor de Eric Clapton é cleptomaniaco  
Na hora do julgamento, Deus é preto e brasileiro  
E pra salvar o país cristão e ex-militar  
Que acha que mulher reunida é puteiro  
[...]  
Sensação, sensacional  
Sensação, sensacional  
Sensação, sensacional  
Firma, firma, firma  
Fogo nos racista  
Djonga

Nesse entremeio e escalas entre metrô e ônibus pude construir teias simbólicas para construção crítica sobre as imagens e a atuação do *graffiti* como resistência possibilidade publicitária do artista para identidade e identificações dos sujeitos. Parece-me uma das formas mais cordiais de reestabelecer uma ordem justa a memórias que insistem ser apagadas ou espelhos possíveis para enaltecimento da negritude.

## 6.2 UNIFESP, *campus* Guarulhos

O trajeto para a Universidade não é tão simples: atravesso a cidade para chegar ao meu lugar de ensino. Do metrô Jabaquara viajo até a estação Armênia, são dezessete estações, na Armênia caminho até o primeiro ponto de ônibus e embarco no coletivo Inter norte - Jardim Angélica – são aproximadamente 40 minutos até a Universidade. Na volta, o trânsito consome aproximadamente 2 horas do meu tempo.

Salto no terminal urbano do bairro periférico, nomeado de Pimentas, lugar que ocupa o único *graffiti* visto naquela região. Contudo, em meados de setembro sou contemplada com um edital cultural ofertado pela faculdade, e na minha grade de programação cultural incluo oficinas de *graffiti*. A partir dela temos mais uma negrafia no território, além dessa que encontro no Terminal Urbano, ao pé da UNIFESP.



**Figura 25. Terminal Urbano – Pimentas (Foto: Marina Barbosa)**

As negrafias desse bairro, tanto a encontrada na terminal urbano de ônibus como a desenvolvida pelo educando na oficina de *graffiti*, correspondem ao *graffiti hip hop*, ou seja, estão ligados à prática desenvolvida por letras e, mais tarde, complementados por desenhos de sujeitos negros. Em relação à primeira, alguns componentes como o alargador e o boné colocariam dúvidas sobre o *hip hop*, mas entendo que a visão parte a partir de um conjunto de signos, a saber, as letras que complementam a obra. Já no segundo, além de elementos estéticos e signos que nos levam ao rap e *hip hop*, foi o então educado que me revelou seu gosto e sua vontade em desenhar e grafitar símbolos que remetessem a suas particularidades e interesses, no caso o rap e *hip hop*.





**Figura 26:** Em processo – Oficina de *Graffiti*, 2018 - Universidade Federal de São Paulo, *campus* Guarulhos (Foto: Débora Reiz)



**Figura 27:** Em processo 2 – Oficina de *Graffiti*, 2018 - Universidade Federal de São Paulo, *campus* Guarulhos (Foto: Débora Reiz)

Pimentas é um bairro periférico do município de Guarulhos. Estar lá significa reconectar-me com outros ares da Cidade de São Paulo, pois estou na maioria do tempo em lugares de classe média. Portanto, ir para lá é dar de cara com as fragmentações que sabemos existirem, mas nem sempre vemos de tão perto. Vejo aqui o capitalismo e suas táticas de



infraestrutura e moldes para a urbanização, isto é, seus interesses destinados a determinados territórios. Como diria David Harvey, “a cidade e o processo urbano que a produz são, portanto, importantes esferas de luta política, social e de classe” (HARVEY, 2014, p. 133).

### **6.3 Do estudo à labuta: caminhada para o ofício de educadora**

Atuo em duas áreas de trabalho. Em uma sou autônoma – empreendedora negra –, tenho uma marca de calçados artesanais e, no outro, atuo como monitora educacional em um colégio privado na zona oeste da cidade. Optei por trazer imagens das negrafias do meu segundo ofício, pois foi onde consegui mais material. Como vou pontualmente ao Capão Redondo, lugar onde alugo por diária o ateliê para produção de calçados, mal consigo observar todas as paisagens, pois estou sempre no ônibus e embora tenha avistado alguns poucos *graffitis* no percurso do meu caminho, não tive a oportunidade de descer do transporte e fazer bons registros. Portanto, seguem as negrafias próximas à estação Barra Funda do metrô, lugar em que salto para caminhar até o colégio em que trabalho.

Ao sair da estação que é também um terminal urbano e rodoviário sinto o alívio, respiro diante um mundo de gentes lutando para atravessar os pequenos espaços circundados por lojas de bomboniere, telefonias, balcões de informações e vendedores ambulantes de doces e salgados, passes para transportes e até relógios de pulso a dez reais cada.

Logo que saio já avisto um grande mural de *graffitis*, seleciono as negrafias e as trago para deslumbrarmos.



**Figura 28: Nego Dito – Barra Funda (Foto: Marina Barbosa)**

A imagem traz a figura do cantor Itamar Assumpção retrata. Um dos cantores que mais gosto. Gosto tanto que preciso de tempo para não escrever sobre, mas sobre a imagem grafitada. Um fundo em perspectiva mostra prédios, arranha-céus, um cenário bastante característico de São Paulo. O tom preto utilizado na pintura dos prédios, dá prosseguimento para cidade que continua fora da visão das construções. Em destaque a figura de Itamar Assumpção, as cores que o pintam são as mesmas utilizados em todo o cenário: amarelo e preto. Cabelos crespos, traços fenóticos largos e óculos escuros. A escrita “Nego dito cascavel”<sup>34</sup> tem detalhe fino, delicado e é retirado da canção escrita pela cantor negro Branca Di Neve, a qual ganha sonoridade também na voz de Itamar.

---

<sup>34</sup> Na letra original do cantor Branca Di Neve ele escreve “cascavé”.



**Figura 29: *Graffiti é liberdade* – Barra Funda (Foto: Marina Barbosa)**

Olhos que falam, talvez, essa seja a melhor definição para o belo rosto do menino representado no *graffiti*. A criança sentada na árvore, parece entrar na lente da minha câmera. A sua vida transpassa a pintura. Gosto da imagem, pois além de trazer a representação de uma criança a inclui em um sistema de educação, o caderno que ele segura além da apresentação do artista que assina a capa, se volta para a discussão do *graffiti*. São dois olhares para a análise, o primeiro me leva a descrever, imaginar um menino que acabou de sair da escola e foi procurar aconchego em uma árvore, segura seu caderno observando seus novos conhecimentos até que é interrompido pela fotógrafa que vós escreve, a senda percepção me remete à autorepresentação do artista. Poderia, ainda, escrever que assim como o *graffiti* liberta, o conhecimento também. Assim seriam dois instrumentos unidos para que o menino já perto do céu – possa voar!

De que forma o *graffiti* pode libertar? Por que ele é liberdade? Talvez pela possibilidade de “falar” o que sente, o que seu peito grita, e, isso independente do espaço, lugar e pessoas.





*Figura 30: Sorriso negro – Barra Funda*

Quando vi essa pintura, logo sorri grande, acompanhei o menino negro escuro, dancei seu gingado que fez com que sua camiseta, um tanto grande para seu corpo magro, fazendo com que uma manga caísse pelo seu ombro. O pássaro que pousa em seu dedo foi dar o ar da graça da natureza, foi compartilhar sua liberdade junto com a liberdade do menino.

Lembro-me do samba do baiano Roberto Ribeiro, que traz a realza dos meninos “Todo menino é um rei [...] Menino sonha com coisas. Que a gente cresce e não vê jamais”, ainda que com o ar um tanto melancólico, a música me evidencia que essa criança não despertou de nada, e, que ótimo ele poder ter uma coroa e um sorriso que lhe cabe, que nos contagia e encanta a vida.

#### **6.4 Os rolês pela cidade**

A escolha de registrar as negrafias presentes nos meus percursos veio após longas conversas com minha orientadora. A resistência por querer abraçar o mundo me fez penar durante os dois primeiros semestres do curso, ou seja, um ano inteiro! Só então percebi que realmente não era possível rodar São Paulo inteira, registrar, analisar e discutir todas as imagens da cidade, muito menos estar em tantos lugares diferentes, mesmo porque São Paulo é um monstro e eu obviamente seria engolida por ele. Assim sendo, resolvi adotar a ideia dos percursos e me vi dentro do que eu já gostava de trabalhar, que é a cidade. Tal estratégia me colocaria também de forma mais contundente no texto e me daria autonomia e autenticidade na escrita.

O fato de ter que trabalhar durante o mestrado também me impossibilitou de sair para mais lugares. No segundo ano do curso fui contemplada com a bolsa CAPES de pesquisa, acreditei ser um respiro para poder apreciar melhor a cidade e, de certo modo foi, mas ainda assim considero que não cheguei a onde queria ter chegado, pois me vi presa a outras dinâmicas de trabalhos que me cabiam a fim de complementar a renda, assim como a demanda do meu curso de licenciatura em Ciências Sociais na USP que cursava ao mesmo tempo.

Para além destes percalços, tive que lidar com o bombardeio de amigos me enviando fotos de territórios transformados em territórios de negrafias. Colocavam-me o doce na boca, mas eu quase não pude degustar, pois nem todos eram de fácil acesso para mim, precisaria de mais tempo para ser tão cautelosa e atenciosa como queria com a pesquisa. Gostaria de ter ido, de fato, em todos estes lugares, mas precisava ser seletiva, por isso fui apenas em alguns e resolvi que outros deixaria para o doutorado, já que o tempo de estudo me permitirá mais tempo para visitas e análises cuidadosas das manchas e pedaços que são ocupados pelas grafias negras.

Resolvi também que se a ideia era registrar meus percursos e minha vida ativa enquanto cidadina, o mais sensato era me permitir viver sem neuroses, a fim de encontrar as negrafias e registrá-las quando realmente me fossem dadas na sorte das minhas caminhadas. E assim apresento agora um arquivo de imagens selecionadas dos meus “rolês” pela São Paulo.

A foto que abre minha caminhada por São Paulo veio a partir de um convite de uma amiga. Ela me chamou para irmos dar uma volta pela Avenida Paulista e circular sem rumo por alguns cantos próximos. Sua intenção era fotografar – aceitei prontamente e fomos. Ao chegar na Avenida Paulista decidimos que andariamos até o Bixiga, pois como a intenção era fotografar pensamos na Escola de Samba Vai Vai, juntamente com todo o contexto histórico da região, teríamos material para imagens intrigante. E assim caminhamos até lá.

Antes que minha amiga pudesse discutir sobre qualquer questão de estética e luz para seus registros, ou se mostrasse desinteressada, pedi para que ela tirasse fotos do que estava vibrando a minha frente. Via uma bela imagem de três orixás grafitados em um muro.

O desenho elaborado em muro branco é composto por apenas três cores: preto, branco e vermelho. A delicadeza dos traços segue igual na elaboração de cada orixá. São três encantados guardando a rua de uma memória histórica negra de São Paulo. O desenho não carrega apenas uma estética apreciável, mas também uma discussão de direito, que é a liberdade religiosa.

Entendo a religião enquanto integrante da cultura negra. Com isso ela constitui a ampla diversidade do nosso patrimônio cultural. Contudo, as religiões de matriz africanas ainda são marginalizadas e criminalizadas. De acordo com o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2005), já na constituição de 1824 foi garantido a liberdade de culto, com restrição a símbolos nas fachadas dos templos. Com a intenção primeira no favorecimento dos não católicos tal lei protege a permanência livre destas religiões. As histórias das religiões afro-brasileiras carregam, mesmo assim, ainda a substituição da perseguição pela manutenção do sentimento de inferioridade, infantilismo e crença de ignorantes. Mas elas se mantiveram firmes não só no fortalecimento de sua própria fé, como na ajuda ao combate a escravidão e racismo<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Para um conhecimento historiográfico veja *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira*, Vagner Gonçalves da Silva, 2005, p. 49

O *graffiti*, portanto, não apenas reterritorializa um pedaço do Bixiga ao levantar a altivez negra como possibilita uma extensa discussão em relação ao combate a discriminação religiosa a qual tem ainda estampado capas de jornais com notícias lamentáveis de desrespeito, preconceito e racismo gratuitos devido às intolerâncias religiosas

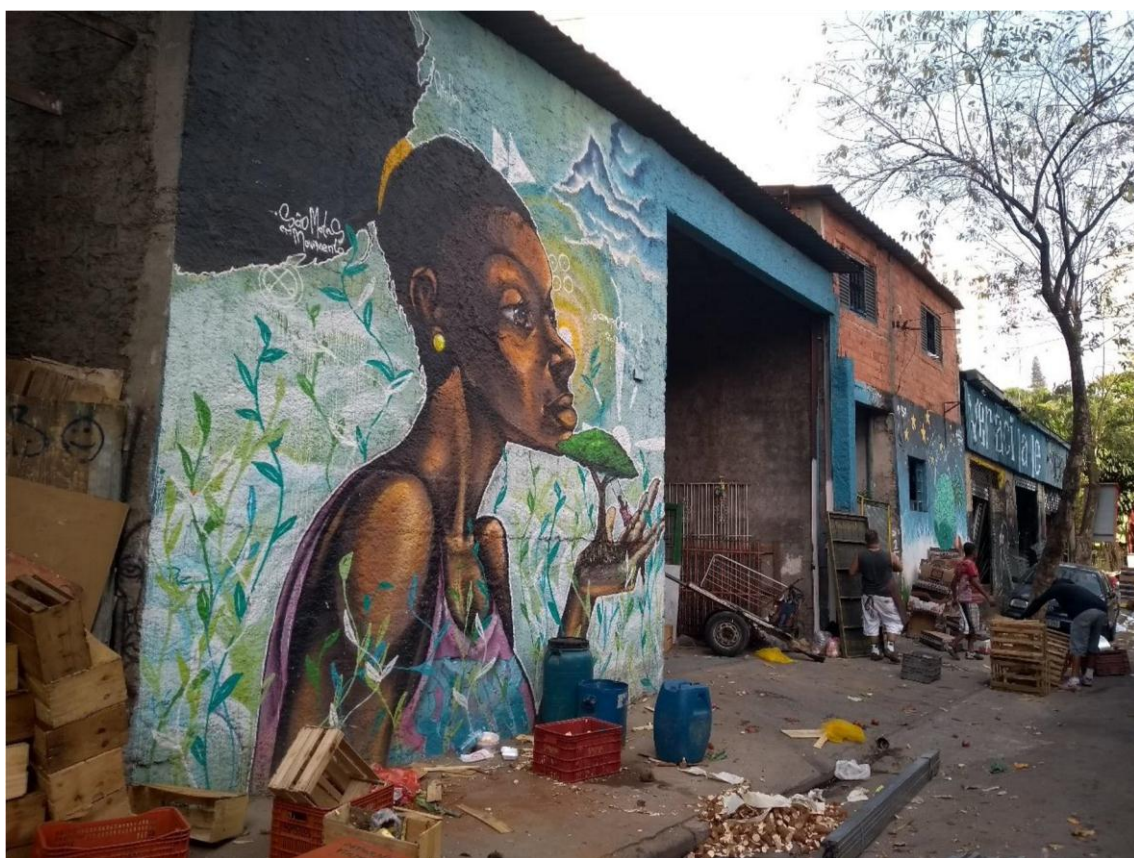


**Figura 31: Orixás, Smile, Bela Vista/Bixiga (Foto: Marina Barbosa)**

A caminhada pelo Bixiga me rendeu várias negrafias e não foi nada fácil selecioná-las, mas é uma riqueza tê-las, vive-las, observá-las e compartilha-las aqui.

Chegamos eufóricas a mais um quadrante grafitado. Na parede, uma mulher, mais uma para nossa alegria, para o incremento da discussão em relação à violência e invisibilidade das mulheres e das mulheres negras em maior escala.





**Figura 32: Mulher negra, Grupo Opni, Bela Vista/Bixiga (Foto: Tainá Medeiros)**

O *graffiti* foi realizado pelo grupo independente formado por jovens residentes do bairro de Vila Flávia, zona leste de São Paulo. Com trabalho muito bem colocado no contexto da *street art* da cidade. O grupo OPNI (Objetos pixadores não identificados)<sup>36</sup>. Relembra a década de 90 quando a arte do rap e hip hop ganhavam evidência em parte da mídia brasileira, destacando as dificuldades das periferias. Entretanto, o trabalho do grupo possui características próprias, pautadas numa discussão de luta por visibilidade e reconhecimento artístico a partir do *graffiti*. No muro, a mulher negra parece conectar-se com a natureza, a árvore em sua mão faz liga com o princípio da ideia. O fundo de cores claras a deixam em destaque e o tom marrom, seus cabelos crespos amarrados com fita amarela que combina

---

<sup>36</sup> O grupo OPNI é atuante na arte urbana desde 1997 e desenvolvem arte, pois acreditam que a arte é capaz de modificar um cenário político o qual segrega a população pobre, pois para eles é no momento em que o poder público se ausenta que a população precisa se unir. Nesse contexto o grupo criou uma galeria a céu aberto, isto é, os *graffitis* ocupam vários muros do bairro, por isso, hoje, identificam o lugar como galeria. Suas pinturas são principalmente mulheres, homens e crianças. Desenham suas vidas e seu cotidiano com intenção de representarem a si e os moradores do bairro de Vila Flávia. Ou seja, a inspiração desses jovens é a própria vida e seu entorno, ou seja, é a comunidade em que cresceram.



com o brinco, fortalecem a beleza redesenhada da moça. Seu corpo esbelto e sua delicadeza no olhar combinam com as cores de sua camiseta azul e lilás, cores da calma e da paz.

A prática da caminhada pelo Bixiga foi bastante singular. Era dia de feira, então parte dos moradores encontravam-se no corredor estreito entre as barracas de frutas e legumes. Parte dos moradores, os que ajudavam os feirantes a guardar os caixotes, observaram meus movimentos, se aproximaram, conversaram sobre os *graffitis*, os grafiteiros e a fins. Fui bastante abraçada por todos, de alguma forma me viram como alguém bastante distante, mas durante a conversa o que nos separava foi diminuindo e a vontade em me ajudar na colheita de imagens fez com que eles me apontassem todos os muros possíveis que tinham negrafias. Outro apontamento sobre o bairro que deve ser feito é a forte permanência da cultura negra, seja pelos *graffitis*, pelo samba, a escola de Samba Vai Vai, mas principalmente pelos moradores. Vejo muitos senhores e senhoras negros de idade sentados nas calçadas, jogando dominó, conversando... A materialização do passado no movimento presente é algo fascinante neste lugar.



**Figura 33: Elevado João Goulart – Minhocão (Foto: Carolin Overhoff Ferreira)**

O elevado Costa e Silva é a dualidade paulista, a briga pelo espaço em relação ao direito à cidade, mas a recusa em perder espaço para a correria diária e a movimentação privada de seus carros. A via elevada é a maior obra de concreto da América Latina, mas não sei se essa arquitetura causa algum orgulho aos paulistas, sendo que demonstra que o

planejamento da cidade possui mais decisão dos empreiteiros do que do Estado. E com plano de trânsito rápido, hoje, temos um outro registro, a final houve toda uma mudança estrutural urbana. No entanto, a desativação do Elevado, mais conhecido como Minhocão, já é lei, está no plano diretor, contudo não há prazos e nem direcionamentos concretos sobre o que fazer. Algumas opções como demolição ou construção de um parque são pautas abertas.

A imagem foi recebida pelo olhar primeira da minha orientadora, mais tarde amigos também me avisaram e, fui não só conferi-la, mas também passear pela longa minhoca. Caminhei pelo espaço e recordei-me de como era mais frequente minhas idas por essa região. No ano de 2015, além de sempre visitar uma amiga que residia no bairro, resolvi juntos com colegas da USP, realizar um brechó na rua; nos reuníamos a cada 15 dias para vendas de roupas no “Mercado da Minhoca”, foi um dos eventos mais bonitos e legais que criei e participei. E além de roupas, tivemos oficinas de bordado, *graffiti*, criação de móveis e barracas de gêneros alimentícios. Definitivamente o “minhocão” é, não só um espaço de trocas simbólicas, mas vivências práticas de artes que, não são ofuscadas pelo cinza da nossa SP.

Nesse caminho, vale mesmo a pena perguntar por que será que não se fez o parque, será que os interesses econômicos e as políticas segregacionistas não estão à frente do projeto? É interessante unir a chique Higienópolis com o, hoje, problemático Campos Eliseos? Teria a população e o governo em trançar distintas classes econômicas? Fica a questão. Mas é certo, que o espaço dialoga com parte da população paulista. De todos os cantos vem gente passar o fim de semana ou a noite, quando está fechado ao trânsito, e ocupar o lugar com suas bicicletas, patinetes, skates. Os últimos anos mostram que o ativismo cultural tem tomado parte da cidade e o Minhocão tem sido palco desses movimentos considerados plurais, onde todos podem participar: feiras de cultura, apresentações teatrais, aulas de bordado, culinária entre outras são atividades quase pontuais por lá.

Não obstante temos ações de grafiteagem intervindo de forma marcante a mancha cinzenta. Em visão rápida de dentro do carro avistamos as cores fortes da grafiteira negra, mineira, Criola. Seus traços meticulosamente trabalhados dão ar e luz ao líder negro da África do Sul, Nelson Mandela.

Dada a internacionalidade e o Pan-Africanismo do *graffiti*, logo recorde-me do artigo<sup>37</sup> desenvolvido pelo antropólogo português Ricardo Campos e a também antropóloga

---

<sup>37</sup> “Rap e graffiti na Kova da Moura como mecanismos de reflexão identitária de jovens afrodescendentes”.

Claudia Vaz sobre a condição dos jovens negros no bairro do Alto da Cova da Moura, terreno periférico de Portugal, constituído majoritariamente por imigrantes negros vindo das ex colônias portuguesas em África. Com pesquisa etnográfica, os autores levantam a imagem problemática que o bairro carrega, revelam o quanto a população é estigmatizada devido às condições económicas. Contudo, a ligação que estabelecem entre o *graffiti* do Mandela com o bairro português advém do trabalho da representação de líderes negros nos muros, como forma de resistência e luta. Jovens do bairro Alto da Cova da Moura trabalham com o rap e *graffiti* e desenvolvem pinturas de figuras de importância para o movimento negro em geral como Martin Luther King e Bob Marley.

Estaríamos nós em ligação com a ideia de representação, desenhos identitários transnacionais e ações importantes em todas as sociedades colonizadas em que desenvolveu a ideia tênue de inferioridade da população negra diante da branca.

Em outro local da cidade, descendo a rua da Harmonia no bairro de Vila Madalena, lugar majoritariamente branco e de classe média e média alta, avisto alguns *graffitis* onde a mulher negra é novamente pintura central. Estudando o *graffiti*, logo, estando em contato com grupos de grafiteiros, em sua maioria masculina, vejo a imagem da mulher negra como força política e necessária. Sua presença possui duas vias, a primeira é a presença da imagem e, portanto, o impacto visual diante de uma maioria branca e a segunda é o questionamento pela sua presença enquanto sujeito.



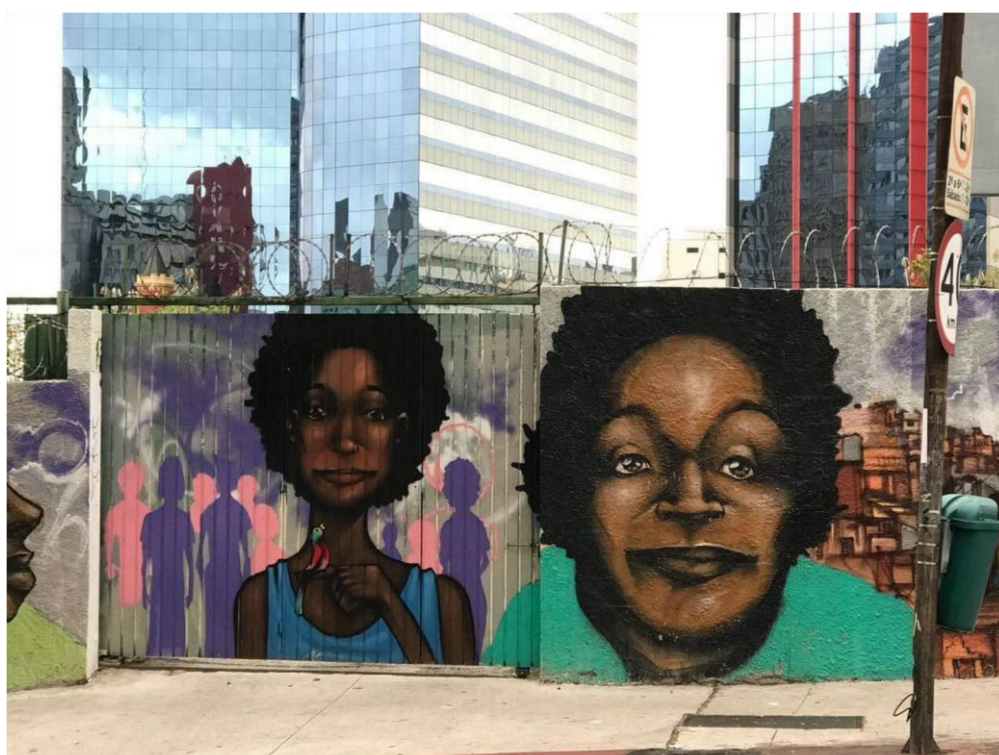
**Figura 34: Mulher negra. Vila Madalena – (Foto Marina Barbosa)**

A imagem da mulher negra apresenta a questão de gênero, mas também de território. A questão territorial alcança a discussão não só devido a ocupação do espaço em um bairro elitizado, mas por ocupar espaço no Brasil, quero dizer que, além das questões já levantadas, o desenho permite a reflexão sobre marcas identitárias africanas – não sabemos se relacionadas à imigração ou diáspora africana, mas qualquer que seja não diminui os componentes de grandes complexidades geográficas – relação fronteiriça presente em teias de ligações que promovem formas de proximidades.

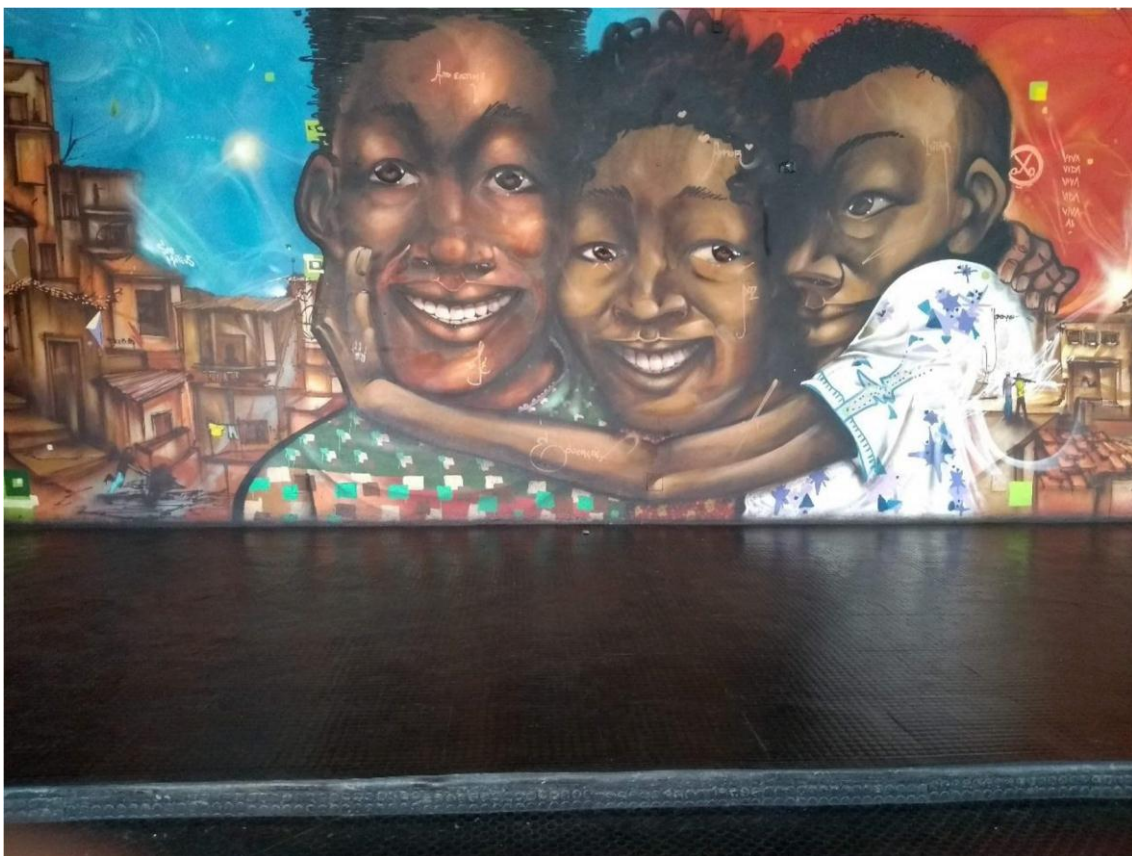




**Figura 35: Bairro da Liberdade (Foto: Carolin Overhoff Ferreira)**



**Figura 36: Bairro da Liberdade. (Foto: Carolin Overhoff Ferreira)**



**Figura 37: Estação Brás do metrô (mural interno). (Foto: Marina Barbosa)**

As três imagens acima são *graffitis* do grupo OPNI, novamente transparecendo realidades fora de contextos vexatórios. Mesmo que exprimindo a realidade periférica, as favelas e seus esgotos, carregam a confiança e determinação por uma vida de paz. A união familiar refletida no último *graffiti* do grupo modifica um sistema banalizado sobre a não manutenção da família, brigas e descontentamentos. Dessa forma, reformula o olhar. Uma observação que me faz colocar o trabalho do coletivo novamente no texto é o fato da negraria ocupar espaço no Bairro da Liberdade. Penso que o processo de liquidação dos povos se inicia no apagamento de sua história, da memória, quando se elaboram outras narrativas e, então de forma sutil, todos vão se esquecendo o que foi e o que é.

Dito isso, em 2018 a estação do metrô até então nomeada como *Liberdade*, ganhou outro batismo. A atualmente *Japão Liberdade* dá início ao apagamento histórico e memorial do povo negro paulista. Pensando que quase não temos registros que nos lembre os períodos tortuosos e escambrados, agora temos mais um aniquilamento histórico negro, mais uma vez devido ao capitalismo e ao poder vemos a história se esvair e nossos braços parecem estar atados: o que fazer diante o sistema repressor e promotor da injustiça?

O passado negro parece não importar, a crença de que pouco contribuiu para a construção de São Paulo reina na população. Corpos tidos como inúteis, foram rapidamente substituídos, por exemplo, por japoneses, que adotaram o território que na verdade foi palco para a história de Chaguinha (Francisco José das Chagas), condenado à força, mas sobreviveu a duas tentativas e aos gritos da população por liberdade foi assassinado. A região que guarda sangue negro, cemitério a céu aberto da população excluída da cidade que, ajudou a construir, crescer, enriquecer e tornar-se um monstro econômico, do qual nenhuma parcela do lucro foi dividida. Do que vale tanto suor se a liberdade negra é hoje oriental? E quem contará a história verdadeira daqui para frente? Aquela velha máxima, “existem três versões da história”, conhece? A minha versão, a sua e a verdadeira... parece fazer sentido agora, contudo a verdadeira, não sei se chegará às vias de fato. Mas temos alguns *graffitis* que ocupam o território, não chegam a presentificar a cultura negra como deveria, mas estabelece uma ligação e ínfima presença negra a fim de não aterrar uma memória, a qual está no seu duplo processo de apagamento na história do bairro.

A canção “Rua da Glória”, de Aloysio, bastante simbólica e significativa, a fim de marcar a presença e invisibilidade de Chaguinha na história da cidade, no bairro da Liberdade, antigo distrito da Glória, Rua da Glória.

#### RUA DA GLÓRIA

ESTOU ENTERRADO NA RUA DA  
GLÓRIA  
LEMBRE DE MIM SE PASSAR POR AQUI  
SOU FATO OCULTO DA TUA HISTÓRIA  
MAS VEJA AINDA ESTOU AQUI

MAS VEJA...  
SÃO PAULO MEU, ESSE NÃO É MAIS UM OUTRO  
ADEUS  
DIAS E DIAS SE FORAM SEI.  
PAULICÉIA DESVAIRADA ME  
ACORDOU.  
NA VOZ DOS MEUS, DESFILO ESSE LAMENTO.  
PRANTO DE OUTROS  
TEMPOS.  
QUANDO A CORDA SE ROMPEU.  
LEMBRANÇA DE TEMPOS  
INGLÓRIOS.  
QUE UM DIA SE QUIS ESQUECER.  
HISTÓRIA DE NEGROS DESPERTOS.  
QUE UM DIA AINDA HÃO DE REVER.  
NÃO CAIA NA VELHA ARMADILHA.  
FAZER POESIA PRA LUZ DA CIDADE.  
SE LEMBRE PAGARAM COM SANGUE PRA TER LIBERDADE.

LEMBRE QUE ESTOU!

ESTOU ENTERRADO NA RUA DA  
GLÓRIA  
LEMBRE DE MIM SE PASSAR POR AQUI  
SOU FATO OCULTO DA TUA HISTÓRIA  
MAS VEJA AINDA ESTOU AQUI  
SOU CHAGA NO  
ESQUECIMENTO.  
FERIDA QUE TEIMA A SANGRAR.  
NINGUÉM SILENCIA O LAMENTO.  
A VELA NÃO VAI SE APAGAR.  
NÃO CAIA NA VELHA ARMADILHA.  
CANTAR MELODIA PRA COR DA  
CIDADE  
SE LEMBRE PAGARAM COM SANGUE PRA TER LIBERDADE  
LEMBRE QUE ESTOU!

ESTOU ENTERRADO NA RUA DA  
GLÓRIA  
LEMBRE DE MIM SE PASSAR POR AQUI  
SOU FATO OCULTO DA TUA HISTÓRIA  
MAS VEJA AINDA ESTOU AQUI

O bairro Vila Madalena no que diz respeito ao *graffiti* também conta com a presença das negrafias. Durante minhas caminhadas por lá nunca deixei de ficar surpresa com a diferença grande dos outros tantos bairros que vou, ruas limpas, casas bonitas, muitos bares, restaurantes, lojas com roupas e sapatos caros, muitos jovens e uma dúvida permanente “como as pessoas podem ter tanto dinheiro?”. Alguns amigos me falam que o bairro nem é mais rico, mas aos meus olhos é difícil acreditar. Desço da estação e caminho em direção a uma escadaria que me leva a rua Harmonia, geralmente caminho, leio os mapas ou me deixo levar por instinto e vento.

A convite de um grafiteiro mudo minha rotina pelo bairro dos grandes brechós e lugares badalados e vou em busca das negrafias orquestradas por Enivo.

A primeira vez que fui ao Beco do Nigazz<sup>38</sup> foi a convite do grafiteiro Enivo. Cheguei atrasada ao encontro marcado, me perdi pelo bairro, pois nunca tinha ido ao Beco do Nigazz, só conhecia o Beco do Batman – resolvi chamar um Uber, mas a bateria do meu celular morreu e tive que pagar mais caro por um taxi – era melhor opção no momento, pois o tempo corria e na minha cabeça além da falta de respeito em deixar alguém esperando, o Enivo já teria terminado o *graffiti* e eu ficaria sem nosso diálogo.

---

<sup>38</sup> O nome Beco Nigazz faz referência e homenagem a Alexandre Luiz da Hora Silva, negro, grafiteiro, morador do bairro Grajaú, Zona periférica da região sul de São Paulo. Nigazz foi destaque no desenho, composição e forma das pinturas em que realizava no muro. Foi encontrado morto as margens da represa Billings nas vésperas do seu aniversário de 21 anos de idade. Hoje ainda é fonte de admiração e inspiração.



Devo observar, que a intenção desta pesquisa não era apresentar os grafiteiros, pois não queria destacar artistas senão as imagens de negros e negras, as negrafias. Mesmo porque, muitas artes não carregam nome, embora o *graffiti* e o pixo tenham mudado sua atuação relativamente à importância da assinatura. Importante referir também que consegui contato com alguns grafiteiro, a exemplo, o do Enivo, devido intermédio de outros grafiteiros que tenho amizade. A partir disso consegui acompanhá-lo tanto em processos de grafitação como em seminários, palestras e cursos que ele ministrou e, assim aprendi muito com a convivência a qual, gostaria de destacar brevemente.

Quando cheguei ao beco do Nigazz, me senti um tanto insegura, pois tinha alguns homens usando drogas, o cheiro do lugar era bastante ruim e forte. Caminhei um pouco até ver o Enivo. Enquanto ele pintava quis saber mais sobre o beco e o porquê do abandono. Segundo o Enivo, o beco foi palco de grandes atrações e disputas no *graffiti*, inclusive ofertavam oficinas e eventos por lá, mas atualmente precisam pedir licença tanto para pintar como para usar o espaço. Contudo o lugar ainda guarda memória a memória e trabalhos realizados pelo grafiteiro Nigazz, porém é evidente que não registra, preserva e mantém a vivacidade que merecia.

A imagem abaixo é fruto de uma foto cedida por um modelo negro que o grafiteiro encontrou na rua. Acompanhei a realização da construção desse muro e lembro-me que foi o dia em que soube que seria contemplada com a bolsa de pesquisa – memorável. A intenção do Enivo era que todos que adentrassem o beco pudessem dar de vista com a grande arte.



**Figura 38: Homem negro, Enivo, Beco do Nigazz, Vila Madalena. (Foto: Marina Barbosa)**

A última foto que compõe meu percurso dos rolês foi avistada pelo meu sobrinho Lucas, de nove anos de idade. Era meados de janeiro, período de férias e dia propício para ir ao cinema (todos os dias são, mas com o Lucas se torna mais propício ainda). Então fomos ao Shopping metrô Santa Cruz. Após o filme, já a passos de entrar na estação de metrô, decidimos que voltaríamos andando para casa, o tempo estava ótimo e combinamos que no meio do caminho pararíamos para um sorvete.

Conversávamos sobre sonhos, a vida e o quanto somos corajosos em andar da Santa Cruz até o Jabaquara (uma distância de seis estações de metrô), quando ele me apontou esse *graffiti* e me disse: “tia, olha um negro, você não vai fotografar?” Achei admirável a atenção dele pela rua e o carinho em que guardou a informação sobre minha pesquisa.



Figura 39: Rosto negro, Enivo. Praça da Árvore. (Foto: Marina Barbosa)

A arte acima apresentada também é do grafiteiro Enivo. Seu trabalho é o que mais me na cidade, aliás, nos meus percursos, mas optei por selecionar este devido à sensibilidade do meu sobrinho, dessa forma quis guardar, materializar o seu gesto.

A parede amarela da antiga loja ganha visualidade negra, com um rapaz de traços largos, elaborado a partir de riscos finos feitos com tinta *spray* preta em sua maioria e um leve traço branco que o contorna, ocupa a portinhola. Seu enorme cabelo *black* nos leva a pensar que ele pode ser uma personagem de “outra galáxia”, disse-me Lucas.

Finalizo meu capítulo sobre as negrafias assinalado a grande vontade de manter a discussão sobre elas. Ainda me pergunto se os silêncios da cidade ensurdecadora em relação à presentificação massiva de corpos negros vivos e cidadãos são de alguma forma ancorados nas territorialidades negras formadas a partir do *graffiti* ou se elas abrem janelas de amplitudes para e nas discussões individuais e coletivas sobre o empoderamento da subjetividade negra a partir do reconhecimento de que a arte do *graffiti* funciona como representações poderosas e políticas de agenciamentos.



## 7. Conclusão

De acordo com Tim Ingold, os caminhos são como linhas de costura, vamos costurando e conhecendo, tecendo ideias, perspectivas e desenhos da cidade. O movimento é quase um bordado, mas que não tem fim e uma lógica isolada em si, pois o “estar lá” é relativo, visto que nunca chegamos exatamente onde queremos, ou sempre há um outro “lá” para estarmos. Esta etnografia aqui descrita e assombrada surge de uma concepção de estar no mundo, do mover-se nele e assim ampliar o pensamento, apreender e estender ideias e significâncias sobre o que são as identidades. Penso que a etnografia e seu ato de movimentação consiste em apoderar-se da pesquisa. Ou seja, estar com ela, mas, especialmente não só estar com ela, mas participar dela. Quero dizer que a ideia é de estar junto dela, de pesquisar e mover-se com a pesquisa e não de isolar-se dela ou entendê-la como algo a parte de si e, por isso, pensar que não te pertence ou não se tem conhecimento e aproximação mínima.

O autor escreve que toda a anotação feita, cada letra desenhada revela uma compreensão, representação e imagem de si mesma, ela é capaz e potente. Nesse sentido entendo que todas as observações rascunhadas e os olhares direcionados para as imagens e suas potencialidades de diálogos me mostram uma riqueza de encontros que devem ser interpelados por si e sentidos por mim. Isto porque meus trajetos apresentam justamente minha sensibilidade e aderência ao estado de pesquisa, o cuidado e a observação minuciosa sobre o meu campo, as minhas experiências, os meus sentimentos e as minhas próprias construções imagéticas.

Como observação política racial e econômica, direcionada sobre meus trajetos, identifiquei a necessidade de pesquisar de forma empírica os marcadores sociais das diferenças observadas e os sentidos nos diferentes lugares de passagem. Então fui à base de dados sobre o mapa de cor da cidade de São Paulo, desenvolvido pela Fundação de Dados e Pesquisa e Análise de Dados – Seade – e do relatório demográfico de cor elaborado pela Secretaria Racial (SMPIR) da cidade de São Paulo.

De acordo com o relatório racial demográfico<sup>39</sup> desenvolvido pela Secretaria racial da cidade de São Paulo, a concentração da população negra de São Paulo está presente em alguns pontos fixos e de passagens minhas, a saber, meu bairro, o Japaquara, onde a

---

<sup>39</sup> Os dados podem ser conferidos em:  
[https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/igualdade\\_racial/arquivos/Relatorio\\_Final\\_Virtual.pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/igualdade_racial/arquivos/Relatorio_Final_Virtual.pdf)

concentração negra atinge de 29 a 58%, no Capão Redondo tem uma alta taxa de concentração negra, 58%, e os outros lugares de passagens, especificamente os centrais (Barra Funda, Vila Madalena), sem surpresas, são descritos como integrados por uma classe média e alta, e apresentam um número de apenas 7% de concentração negra.

As imagens – as negafias – e minha percepção obtida delas em seus lugares já evidenciava que a concentração populacional negra era maior nos bairros com menor taxa de desenvolvimento e rendimentos econômicos, além, claro, da ausência simbólica das instituições de artes, cultura e lazer, como museus e centros culturais. É dessa concentração de negros nos bairros mais periféricos que emergem discussões e são precisas críticas em relação à segmentaridade da cidade.

Quando David Harvey (2014) nos apresenta uma descrição longa sobre o que são as cidades rebeldes e fala da concepção de luta por um lugar que nunca foi realmente ideal, levando incansavelmente a formas para que se chegue perto do que é considerável de direito, percebi que a população negra ainda não alcançou o direito à cidade, pois ainda não está perto de ocupar a cidade ideal. Essa compressão complexa sobre o direito à cidade que não trabalha para dar direitos a uma certa camada da população, me leva a pensar a concluir agora sobre as atuações de grafiteiros na cidade de São Paulo.

Saio de minha casa para registrar imagens negras urbanas, imagens que me levassem a integrar um espaço visual ao qual me cabe críticas, boas ou ruins, no que concerne a valores, ideologias e representatividade raciais e sociais. Toda imagem carrega um leque de significado, e como ele chega ao espectador não é totalmente sabido ou pré-estabelecido, mas, é claro, sabemos, que sempre carrega algo, mesmo que isso seja concebido apenas no término da ação de registro.

Entendo que a imagem ultrapassa a linguagem e que a condição visual se comunica antes de qualquer diálogo. Vejo então a imagem como instrumento que afeta aquilo que cada um traz enquanto sujeito. É nessa perspectiva que incorporo meu olhar, minha singularidade de mulher negra – estudante, pesquisadora, trabalhadora – no contexto específico da minha condição de vida, da minha existência, e enxergo a condição do sujeito negro e sua subjetividade dentro dos seus contextos sociais da nossa sociedade.

Com base nestes pensamento, passo agora, apoiando-me nos capítulos anteriores, a responder as perguntas colocadas na introdução:



**1. Quais são as imagens de negros e negras nos *graffitis* nestes percursos? Em que bairros temos um maior número de imagens? Qual é a população desses bairros em termos raciais? São centrais ou periféricos?**

Não estive diante de uma só imagem de *graffiti* que expressasse racismo, segregações, subalternizações ou inferioridades. Todas as imagens colhidas durante o tempo da pesquisa, que retrate negros ou negras, dialogavam com a ideia de uma possível insurgência do *graffiti*, ou seja, viabilizam de fato discussões sociais, indo na contramão de um imaginário deturpado na grande mídia ou até na história da arte. Expressam força e resistência.

Como já observado atuei em bairros pré-estabelecidos, isto é, lugares que frequento devido às minhas jornadas pela cidade. Por isso, pouco sei das zonas centrais de São Paulo – Barra Funda e Vila Madalena –, do meu bairro Jabaquara, Bairro Pimentas em Guarulhos, Butantã e do Capão Redondo. Tive a oportunidade de conhecer a Favela Galaria montada pelo Grupo Opni em São Mateus, talvez o bairro mais periférico e distante que visitei e visualizei negrafias. Sendo assim, não poderia afirmar em qual bairro de São Paulo é possível ver mais ou menos *graffitis*, mais ou menos negrafias. Sei, por exemplo, que o Grajaú é um reduto de grafiteiros da *old school*, possuindo uma forte atuação do *graffiti*, de *rap* e *hip hop*, mas não consigo quantificar a presença de negrafias. Falando a partir dos lugares que frequento e os de passagem, a região mais grafitada é com certeza a Vila Madalena, onde também encontramos muitas imagens de negros e negras, mas isso é reflexo de uma concentração de capital político cultural que facilitou aos grafiteiros a prática de sua arte, sendo hoje destino turístico justamente por conta deste apoio privado e governamental.

Em relação à questão étnica racial é evidente que a maioria da população negra concentra-se em regiões mais distantes do centro, ou em pontos específicos dele, como já vimos, a exemplo o Bixiga. No entanto, avaliando a conexão entre *graffiti*, sobretudo, nas negrafias e os diálogos com as territorialidades em que se encontram, penso que a ausência de negros em regiões de classe média, não devem ser, realmente ocupadas apenas por *graffitis*, mas considero que de alguma maneira as negrafias reconfiguram e personificam a população negra nesses espaços.

**2. Podemos ainda hoje classificar esses locais com sendo separados ou afirmar que todas essas regiões são centrais? De que forma os espaços e territórios podem ser identificados e ou revelam as relações de poder? Há territorialização da**

**negrafia, ou seja, como identificamos uma possível afirmação política e identitária nos espaços demarcados pelo *graffiti*?**

Penso que parte dos bairros de São Paulo, até mesmo os mais distantes possuem alguma centralidade. Quando vou a determinados lugares sempre ouço alguém dizer “vou ao centro”, mas o centro nem sempre está ligado ao centro de São Paulo, mas ao “centro de Diadema”, “centro de Santo Amaro”, isto é, ao centro da região em que se está. Estes locais, entendidos como centro, são espaços de maior comércio, centros de saúde, terminais urbanos entre outras coisas que possibilitem agilidades cotidianas e funcionalidades necessárias. As necessidades levaram a criação de uma condição urbana em que a economia gira em torno e estabelece novas lógicas regionais. Isto não ignora o fato de que muitas dessas regiões hoje compreendidas como centrais estão isentas, por exemplo, de aparelhos culturais, de bons hospitais e áreas de lazer, o que revela que as questões de poder estão diretamente ligadas a construção de bens e serviços voltadas apenas a quem interessa, assim a exclusão e processos de segmentarização são instaurados e mantidos na nossa sociedade atual.

Não há dúvidas que existam novas territorializações negras em São Paulo, mas isso não modifica uma lógica cotidiana da branquitude, pois as territorialidades não devem ser ocupadas apenas com a arte. No entanto, quando discuto sobre esses processos, penso na presença negra no espaço enquanto visualidade que carrega com sigo uma espécie de animismo - totem, o qual dá vida e lógica aos muros. Penso também na atuação e permanência, mesmo que rápida, legitimando o direito a cidade e a um quadrante que erroneamente não foi desenhado, definido e/ou totalmente liberado para determinados sujeitos.

**3. Com que outras imagens e instituições de arte oficiais (onde as imagens estão dentro das paredes e não no espaço público) convivem as negrafias (publicidade, sobretudo)?**

A artista visual Renata Felinto (2013), em sua pesquisa de doutorado, fez um levantamento de instituições de artes que possuem artes negras, assim como artes realizadas por artistas negros. Tais instituições, a saber o Museu Afro, a Pinacoteca e alguns centros culturais como o do Jabaquara e o do Centro de Diadema que eu própria visitei, abrigam



imagens que serviram de base para este trabalho, contudo é evidente, que diante um vasto número de galerias e instituições de artes, citamos poucas as quais trabalham com questões étnico-raciais.

Em relação às publicidades, temos um crescente número de imagem de negras e negros devido ao aumento de consumo, por exemplo, produtos de beleza agora são fabricados e direcionados às mulheres negras – cremes para cabelos crespos e cacheados, maquiagens e cremes corporais apresentam diversidades que vão configuram até paletas de cores. Mas, ainda assim, são especificidades que atendem demandas e possuem interesses de mercado econômico, enquanto as publicidades de outros produtos de consumo – carros, bebidas, brinquedos, comida etc. – continuam tendo a estética branca como referência de beleza e destaque.

**4. Existe, potencialmente, uma valorização de negras e negros onde traços físicos, locais de moradia, cultura, entre outras especificidades apareçam de forma positiva nas negrafias? Como se dá essa valorização? O que estas imagens querem?**

A estereotipia arraigada na cultura brasileira e sua forte raiz no processo de escravização resultou em teorias racistas, as quais, além de afirmarem inferioridade, estabeleceram padrões de elevação social e imagética para a branquitude. O *graffiti* quebra com essa lógica. A utilização do muro já é uma afronta para quem deseja a cidade limpa, isto é, uma cidade branca. Além disso, ele estabelece que a cor da pele, tipo de cabelo, nariz, lábios e olhos servem como espelhos, isto é, serão reflexos da sociedade real e não de uma consciência coletiva forjada em um pensamento moldado a partir de ideias racistas possui o potencial de ser um rebento, uma libertação. Quando pensamos sobre as questões de moradia, vemos que o *graffiti* age como suporte de narrativas onde se conta a história do país e de grande parte da população negra, onde a urbanização e toda a questão de planejamento da cidade possui destino específico e não uma atenção ao todo. Desta forma, morros e favelas ocupam os desenhos nos muros assim como são marcos de uma sociedade desigual, fragmentada e injusta.

Vale ressaltar que o *graffiti* não se pauta na política do medo e da sustentação da exacerbada violência, sujeira, desordem e confusão muitas vezes associada e propagada

relativamente à situação da população negra pelos aparelhos ideológicos estatais e midiáticos para inferioriza-las. Assim, temos uma valorização na representação negra que se dá através de imagens positivas de sua cultura, situações de convívio, relações com os indivíduos, com semblantes que expressam amor, paz, união e carinho com o seu meio. Não quero com isso dizer que o *graffiti* não apresenta críticas sociais ou sugere que é bom respirar o odor dos córregos abertos, mas sublinhar que há outras formas de lidar com os problemas e que ser preto e pobre não é sinônimo de sofrimento.

### **5. O que querem, enfim, as imagens, as negrafias?**

Se é que é possível responder, entendo que as imagens buscam enfrentar paradigmas sociais os quais estão pautados em bases racistas que interferem na construção identitária da população negra. A partir da arte, da imagem, das negrafias é possível criar, se recriar e refazer, encontrar elementos positivos sobre si. Além da simples questão de ser uma autorepresentação possível, as negrafias possibilitam que a população negra estabeleça linhas tênues de felicidade e reconhecimento do que ainda está sendo negado – as imagens estabelecem visualidades potentes e de afrontamento e enfrentamento que lhe permitem circular nos mais variados espaços. Impedem rótulos simplificadores, fazendo com que a população negra também se imagine e acredite poder estar nos mesmos lugares, assim como ter a ideia de si que sua imagem e identidade possuem interferência externa. As imagens querem existir, viver, mostrar sua beleza e suas cores, sua alegria e sua tristeza, sua luta e na resistência, elas querem contar as suas próprias histórias.

## 8. Epílogo

*A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir*<sup>40</sup>

Caminhando pelo bairro Vila Mariana, me chamou muita atenção um muro que faz esquina com a casa de amigos. Nele avistei um *graffiti* perante o qual, parei e fiquei por alguns minutos “lendo” aquela imagem. Um amigo que me acompanhava, já um tanto incomodado, me chamava para continuarmos nosso caminho que nos levaria a uma padaria do bairro, mas não o obedeci e, para além do olhar, comecei a falar sobre o desenho. Meu amigo é grafiteiro e, por isso, disse-lhe “Tai, é isso que falta no seu trabalho, um rosto com traços fortes, uma imagem onde as pessoas negras se vejam”. Minha admiração pelo desenho resultou exatamente da percepção de ter me visto, me reconhecido nele. O *graffiti* mostrava um homem negro, cabelo *black*, nariz largo e boca carnuda. Mesmo sendo a imagem de um homem, me senti representada, fiquei feliz com o que via.

Desde então passei a andar pelas ruas sedenta por imagens deste tipo – e todas e quaisquer outras imagens não passavam mais despercebidas por mim. Propagandas em bancas de jornais, pontos de ônibus, corredores do metrô e nos muros, principalmente nos muros, comecei a me atentar para os *graffitis*. Passava horas tentando ler os pixos da cidade e nas redes sociais buscava por informações sobre o que as imagens querem e porque o meu encanto era tão grande por elas.

Desde então, os muros aparecem para mim como palcos de reflexão, ação política e identificação da imagem negra, procurando pela sua lógica de empoderamento, fora dos contextos vexatórios e racistas. Procuo imagens que alteram não apenas a configuração negativa e perpetuada da imagem negra, mas estou também atenta aquelas que evidenciam o quanto ainda vivemos em uma sociedade marcada pelo racismo e a segregação. Estou sensível ao quanto a arte é capaz de dialogar com toda população e consegue ir além de perspectivas pejorativas e mantenedores de coisificação e objetificação do corpo negro.

O muro que costuma aludir à segregação é também utilizado como portal para uma realidade em que surge uma arte de uma nova representação e presença. Ou seja, na ânsia de uma reconfiguração social marcada por diversos elementos da diáspora negra, o *graffiti* é o desafio da imagem esterotipada, negativa e vexatória. Ocasionalmente, fornece e instiga uma

---

<sup>40</sup> Calvino (1990, p.23).

comunicação visual de reconhecimento e possível identificação negros. Com rastros da história os muros revelam outras formas de se contar história e apresentam formatos criativos para denunciar o racismo e os preconceitos.

O ato de “marcar a cidade” demonstra uma forma de evidenciar os diversos lados de São Paulo, fazendo nos perceber que ninguém está fora de um contexto único social, mas que, na verdade, deveríamos fazer parte do mesmo, podemos fazer parte do mesmo. Ou seja, todos nós de alguma forma ou em algum momento atravessamos fronteiras e é nesses intervalos de tempo e espaço que aprendemos e transferimos conhecimentos de um lugar para o outro.

De forma a interpelar essa tessitura urbanística de áreas excludentes, liminares com seus becos, favelas, praças, avenidas e escadarias é que surge o *graffiti*. Para Michel Agier (2011,) há diversas formas de se inventar a cidade, de instigar e notar sua existência formada por sujeitos, cidadãos, indivíduos sociais, pois “são as pessoas que fazem a cidade, os grupos sociais que fazem a cidade, e não a cidade que faz a cidade”. (AGIER, 2011, p.55). O ato de grafitar os muros urbanos pode ser visto como uma forma de se reelaborar e criar espaços próprios, reivindicar os espaços sejam públicos ou privados, mas para reconhecê-lo e se fazer pertencer a ele, ou talvez apresentar identidades apenas situacionais. Essa estrutura tática demonstra, portanto, que São Paulo apresenta um não lugar e, por isso, na ausência de um lugar próprio, os grafiteiros atuam no campo considerado sempre do outro, ainda que também seja de alguma forma seu.

A cidade nos impõe deslocamentos obrigatórios e é a partir deles que nossos corpos redesenham a cidade e a nós mesmos. Essa ação do ir e vir proporciona a riqueza da pesquisa, pois é com e a partir do movimento que sentimos, vivemos e conhecemos a cidade e a experimentamos. E o *graffiti*, nesse contexto, apresenta a interação desses vários sentimentos, da união das diferenças e aproximações, dos usos e possibilidades das práticas cidadinas unidas à arte.

A relação simétrica do meu corpo no campo de pesquisa implica em algo que chamarei territorialidades negras. Nestor Perlongher (1991), ao pesquisar circuitos (*ghetos*) gays no centro de São Paulo, identifica-os como territórios marginais e define que a territorialidade além do espaço físico deve ser entendido como código. As delimitações fronteiriças perpassam, de acordo com o autor, o espaço e os sujeitos, os quais são vistos como agentes

da contracultura e de personagens desviantes, o que se aproxima muito dos grafiteiros que conheci, porque movem-se de forma constante dentro das variadas sociabilidades.

A segmentaridade e a fragmentação do sujeito urbano demonstram que há um padrão de diferenciação política social na cidade. E esse cenário indica como as relações dos *graffitis* urbanos trabalham a partir dessa lógica dual onde há uma ponte de lá para cá. Com foco nas negrafias observo os locais em que elas estão inseridas e quais seriam os possíveis diálogos com todo o contexto situacional urbano.

O que chamo de território ou territorialidade negra são espaços específicos que reelaboram as dinâmicas sociais. Entendo que o *graffiti* negro é, como nos sugere Agier (2011), uma situação, ou seja, uma condição primária para a compreensão urbana e, indo mais além da proposta do autor, a situação do *graffiti* me parece como potencial antirracista e afirmação da visibilidade cultural e imagética negra. Agier (2011) entende a cidade como uma construção heterogênea, a qual se estrutura a partir das teias de sociabilidades intencionadas pelos cidadãos. A cidade, entendida pelo autor como organismo vivo, que funciona a partir de movimentos que se transformam constantemente, possibilita pensar o *graffiti* como instrumento transformador possível no que diz respeito à consciência e ação política social que gira em torno das discussões econômicas e seus resultados apresentados nos contextos concretos vividos pelos atores sociais segregados ou não nos variados territórios urbanos.

Considero o *graffiti* como lugar de estratégia cultural, onde se dialoga com a diversidade, sendo ponto de encontro de quem vive, olha e enxerga a cidade, através de experiências mútuas, de teias sensíveis. As territorialidades negras surgem de uma reconfiguração do espaço onde a cidade, que cristaliza a exclusão, se vê inerte e imersa a um movimento de contracultura, que em meio ao caos e à hostilidade estabelecem redes e formas de se reafirmar, resistir e cultivar, reviver uma história, memória e imaginário positivo da população negra. São nesses territórios, nesses locais que os grafiteiros criam iniciativas que vão contra as imposições e, por isso, criam novos contratos táticos.

Pensando que as artes possuem a capacidade de conexão, reflexão e associações, o *graffiti* sai da ideia do negro/da negra como objeto para compreender suas subjetividades, interpelando o sujeito que se vê imerso a uma realidade menos isenta de significados ou com a possibilidade de outras formas de participação e reconhecimento de si mesmo nas artes. A

experiência do *graffiti* na vida individual demonstra que a experiência de conexão com a arte é capaz de valorizar e manifestar a cultura negra.

Durante a pesquisa para esta dissertação, percebi o quanto nós, negros e negras somos vistos, admirados, interrogados, enfim, percebidos nos espaços. Em uma das ações de registros fotográficos uma criança me perguntou “tia, é você na parede, por isso está fotografando?” O desenho não era eu, mas poderia ser, afinal era uma mulher negra de *black*. Me engrandeci com o questionamento e sorri, mas a desapontei dizendo que não era. Foi por impulso e no mesmo momento me arrependi da negativa, reparei a dúvida em seu olhar, eles ainda fixos em mim e no muro. A minha negativa de “registro” gerou dúvida e, não convencida com a minha fala, a criança caminhou saltitante para o outro lado, para o meu alívio. Espero que ela acredite realmente que tenha sido eu e várias outras mulheres negras representada(s) naquela imagem.

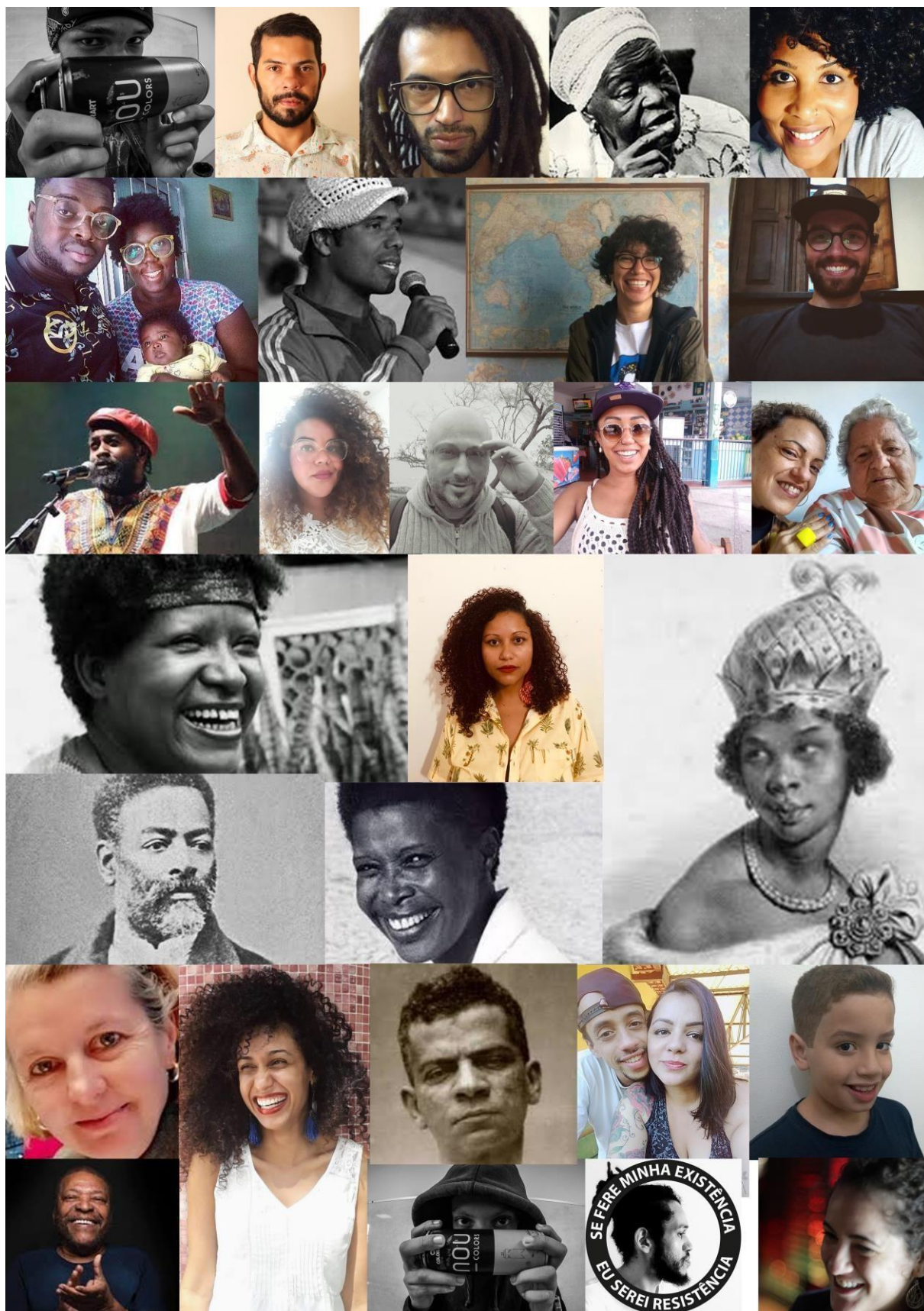
Com base na minha pesquisa e nas reflexões a que ela me levou, considero hoje, que todos os espaços em que o *graffiti* negro está presente, seja ele no centro ou na periferia, em algum mural ou outdoor, ele será um território de resistência e negafias - de presença negra, símbolo da identificação e empoderamento negro.

*“É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói”.*

*Beatriz Nascimento*







*... E em cada um o reflexo de todos os corpos*

## 9. Referências bibliográficas

- AGUILAR, Nelson (Org). Arte Afro-brasileira. (Catálogo da exposição Mostra do Redescobrimento). Associação Brasil + 500 anos Artes Visuais, 2000.
- AMARAL, Aracy. A Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1930 – 1970: 11 subsídio para uma história social de arte no Brasil. 3. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ARAÚJO, Emannel. A mão afro-brasileira: significado de sua contribuição artística e histórica (catalogo da exposição). São Paulo: Tenenge, 1998.
- ARANTES, A. A. “A Guerra dos lugares” [1986]. In: Arantes, A. A. Paisagens paulistanas: transformações do espaço público. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- \_\_\_\_\_. Patrimônio cultural e cidade. In: Fortuna, C.; Leite, R. P (Orgs.). Plural de cidade: novos léxicos urbanos. Coimbra: Almedina, 2009.
- ARAÚJO, E. (org). A MÃO Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica. São Paulo: Tenege, 1988
- ARGAN, G.C. Arte Moderna. 1770/1970. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AGIER, Michel. Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimentos. Tradução de Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Ed. Terceiro Nome. 2004 La Sagesse de L’ethnologue. Paris, Ed. L’oeil neuf
- AUGÉ, Marc. Por uma antropologia da mobilidade. São Paulo; Maceió: Unesp; Ufal, 2010.
- BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. Brancos e negros em São Paulo. São Paulo: Editora Nacional, 1959.
- BELTING, Hans. Semelhança e Presença. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Gráfica Imprinta, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BICUDO, Virgínia Leone. Estudo de Atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo. Dissertação de Mestrado. Escola Livre de Sociologia e Política.
- BIROLI, Flávia. Gênero e política no noticiário das revistas semanais brasileiras: ausências e estereótipos. Cadernos Pagu, Campinas, n. 34, junho, p. 269-299, 2009.
- BRAH, Avtar. “Diferença, diversidade, diferenciação”. Cadernos Pagu, Campinas, n.26, junho, p. 329-376, 2006.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular: História e Imagem. São Paulo, Bauru, EDUSC, 2004.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo. 2000

CALDWELL, Kia Lilly. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. Periódicos UFSC, v. 8, n. 2 (2000). Disponível em:  
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11922>>. Consultado em: 22 fev. 2019.

CALVINO, Ítalo. As cidade invisíveis. Companhia das letras, 1990.

CAMPOS, Ricardo. A imagem é uma arma, a propósito de riscos e rabiscos no Bairro Alto, arquivo da memória, Nº 56. 2009.

\_\_\_\_\_. Das imagens da cultura para a cultura das imagens. In RIBEIRO José et al, Imagens da Cultura/ Culturas das imagens Actas do IV Seminário Internacional, DVD, Universidade Aberta. 2008

\_\_\_\_\_. Entre as luzes e as sombras da cidade. Visibilidade e invisibilidade no Grafiti, Etnográfica. Vol. 13. 2009

\_\_\_\_\_. Introdução à cultura visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais, Lisboa, Mundos Sociais. 2013

\_\_\_\_\_. O direito à voz no espaço público. Uma Reflexão em torno das formas de apropriação juvenil dos territórios urbanos, Espaço público, Direitos Humanos & multimídia. 2007

\_\_\_\_\_. Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica sobre o *graffiti* urbano, Lisboa: Fim de Século, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997

CLIFFORD, James. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no séc XX. Rio de Janeiro, ed. UFRJ, 1998.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. Cadernos Pagu, Campinas, n.6-7, 1996, p. 35- 50.

CUNHA, Mariano Carneiro. Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade, São Paulo: Brasiliense: Editora Universidade de São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_. Arte Afro-brasileira. In: ZANINE, Walter (Org). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

\_\_\_\_\_. Antropólogas & Antropologia. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

DAMATTA, R. Trabalho de campo. In: DaMatta, R. Relativizando: uma introdução à Antropologia Social. Petrópolis: Vozes, 1981.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Mulheres sem história. nº 114, 1983, artigo Revista de história. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/62058>

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DE CERTEAU, M. Introdução. In: De Certeau, M. A invenção do cotidiano - 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994 [1980].

\_\_\_\_\_. Relatos de espaço. In: De Certeau, M. A invenção do cotidiano - 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994 [1980].

DOMINGUES, Petrônio, Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931 - 1937) e a questão da educação. Revista brasileira, v. 13, nº39, set./dez. 2008

DOS SANTOS, Carlos José Ferreira. Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza(1890-1915). São Paulo: Fapesp/AnnaBlume,1988.

DUHRAM, Eunice et al, A aventura antropológica: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FANON, Frantz. Os Condenados da Terra. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERNANDES, F. A integração do negro na sociedade de classes (1º vol.). São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. A integração do negro na sociedade de classes (2º vol.). São Paulo: Ática, 1978

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. 1971: Brancos e Negros em São Paulo. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

FERNANDES, Florestan. (1955), “Do Escravo ao Cidadão”, in Bastide, Roger e Fernandes, Florestan (org), Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo. São Paulo: UNESCO/Anhembi

FERREIRA, Ricardo Franklin. Afrodescendente: uma identidade em construção. São Paulo: Edusp, 2000.

FREITAS, Verlaine. Adorno e a arte contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala. Rio de Janeiro: Livraria Olympio Editora, 1980.

FRÚGOLI, JR.. O urbano em questão na Antropologia: interfaces com a Sociologia. Revista de Antropologia, vol. 48, nº 1, 2005.

- GEERTZ, Clifford. A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- \_\_\_\_\_. Anti anti-relativismo. In: Nova luz sobre a antropologia. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- \_\_\_\_\_. Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativa da Cultura. In: A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed 34; Rio de Janeiro: universidade Candido Mendes, 2001.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Texto apresentado pela primeira vez na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, durante o IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, realizado no Rio de Janeiro, entre os dias 29 a 31 de outubro de 1980.
- Disponível em:  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4130749/mod\\_resource/content/1/Gonzalez.Lelia%2081983-original%29.Racismo%20e%20sexismo%20na%20cultura%20brasileira\\_1983.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4130749/mod_resource/content/1/Gonzalez.Lelia%2081983-original%29.Racismo%20e%20sexismo%20na%20cultura%20brasileira_1983.pdf)
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. O recente anti racismo brasileiro: o que dizem os jornais diários. Revista USP, São Paulo, n. 28, p. 84-95, dezembro/fevereiro 95/96.
- HALL, Stuart. “Que negro é esse da cultura negra?” In: Hall, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Liv Sarik (Org); tradução Adelaine la Gerardia Resende et al. Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Revista dos Tribunais Ltda / Vértice, 1990.
- HASENBALG, Carlos. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- HARVEY, David. Cidades Rebeldes do direito à cidade a revolução urbana. Martins Fontes selo Martins, 2014.
- HOOKS, bell. Olhares Negros, raça e representação. Elefante editora, 2019.
- LARA, Arthur Hunold. Grafite arte urbana em movimento. Dissertação – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1996.
- LORDE, Audre. “Age, race, class and sex: women redefining difference”. In *Sister outsider: Essays and speeches*. Freedom, CA. Press. 1984. pp. 114-123.



- MACEDO, M. Renascença Clube: Relações Raciais e de Gênero em Ritmo de Festa. *Physis* (UERJ. Impresso), v. 17, 2007.
- MAGNANI, J. G. C. Antropologia, entre patrimônio e museus. *Ponto Urbe* no 13, dez./2013. Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/680>. Acesso em: 13. set. 2017.
- \_\_\_\_\_. Da periferia ao centro, cá e lá: seguindo trajetos, construindo circuitos. *Anuário de antropologico*, II | 2013 : 2012/II. Disponível em: <https://journals.openedition.org/aa/526>. Acesso 07 de set. 2018
- \_\_\_\_\_. “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 49, vol. 17, jun./2002. Disponível em: <http://www.scileo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>. Acesso em: 20 ag. 2017.
- MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélago da Nova Guiné Melanésia*. 2 ed. São Paulo; Abril Cultural, 1978.
- MARCUS, George. A estética contemporânea do trabalho de campo na arte na antropologia: experiências em colaboração e intervenção. In: BARBOSA, ANDRÉA e cunha, EDGAR e HIJIKI, Rose (orgs). *Imagem - conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos*, São Paulo: Papyrus Editora, 2009.
- MUNANGA, Kabengele. As facetas de um racismo silenciado. In: Lília Schwarcz; Renato Queiroz (Eds.). *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Diversidade, identidade e cidadania*. 2005
- NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do negro brasileiro Processo de um racismo mascarado*. Editora perspectiva S.A. 2016.
- NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referências para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. In: *Tempo social, revista da sociologia dos Us*, 2006. v. 19. n 1.
- ORLANDI, Eni P. *Metáforas da letra: Escrita, Grafismo*. In: *Cidade dos Sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As palavras na rua*. In *ESCRITOS 6*. Campinas, Universidade de Campinas, Laboratório de estudos urbanos, agosto, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa Pereira. *Um rolê pela cidade de riscos leituras da pichação e São Paulo*. EDUFSCAR, 2018.
- PARK, Robert E. A cidade: sugestões para investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973
- PERLONGHER, N. Territórios e populações. In: Perlongher, N. *O negócio do michê: a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 108-154

PINHO, Osmundo. “Introdução: A antropologia no Espelho da raça”. Raça: novas perspectivas antropológicas. Lívio Sansone, Osmundo Araújo Pinho (Organizadores). - 2 ed. rev. Salvador. Associação Brasileira de Antropologia, EDUFBA, 2008.

PINNEY, Christopher, Four Types of Visual Culture. In TILLEY Chris et. al (eds) Handbook of material Culture London: Sage, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. O destino das imagens. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RATTS, Alex. “Encruzilhadas por todo percurso: individualidade e coletividade no movimento negro de base acadêmica”. In: PEREIRA, Amauri Mendes; SILVA, Joselina da. (Org). Movimento Negro brasileiro: escritos sobre os sentidos da democracia e justiça social o Brasil. Belo Horizonte-MG: Nandyala Livros e Serviços Ltda. 2009

ROSE, Tricia. Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. University Press of New England Hanover & London, 1994.

SCHWARCZ, Lílían Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

SILVA, Armando. Imaginários urbanos. São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Col: Convênio André Bello, 2011.

SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. Scielo. Horizontes antropológicos. Vol. 15 nº32. Disponível em: [http://www.scielo.br/php?script=sci\\_arttex&pid=S01047832009000200008#not13b](http://www.scielo.br/php?script=sci_arttex&pid=S01047832009000200008#not13b)

SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e Umbanda. Caminhos da Devoção brasileira. Selo Negro edições, 2005.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do Espírito”. In: *Mana*, n11, vol. 2, 2005.

STARLING, Heloisa; SCHWARCZ, Lilian Moritz. “Lendo canções e arriscando um refrão”. Revista USP, São Paulo, n. 68, p. 210-233, dez. /fev. 2005-2006.

SOUSA, Fernanda Kalianny Martins. A filha da Dona Lecy': estudo da trajetória de Leci Brandão. Dissertação de Mestrado, 2017, p. 20 - 60. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-19012017-112637/pt-br.php>

TELLES, Vera S. Perspectivas descritivas. In: A cidade nas fronteiras do legal e ilegal. Belo Horizonte: Editora 2010 (pp.85-110).